

Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto

Mestrado em Estudos Artísticos
Estudos Museológicos e Curadorais

O espectador enquanto corpo
O papel do espectador na obra de Ernesto Neto

Autor: Andreia Sofia Araújo Salgado Nunes
Orientador: Prof. Doutor Hélder Gomes

6 de Novembro de 2008

▪ Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Doutor Helder Gomes, pelo tempo, disponibilidade e pelas preciosas sugestões que me foi dando ao longo do trabalho.

À minha família pelo apoio e paciência.

Aos meus colegas de trabalho pela solidariedade.

▪ Resumo

Antes de qualquer aferição, de qualquer pensamento, discurso ou criação existem indivíduos. Cada indivíduo constitui-se como uma trama complexa que, em articulação com as dos outros (e das outras coisas), cria o que conhecemos da realidade.

Nesta sequência, sendo os espectadores os indivíduos que estão directamente relacionados com as linguagens artísticas, ou aqueles para quem se desenvolve todo um trabalho artístico, aqueles a quem chegam matérias plástico-artísticas, para compreender, apreciar, contemplar, participar, ou para reconstruir, este estudo foi desenvolvido no sentido de identificar os aspectos elementares da relação do espectador com a obra. A forma mais elementar de relacionamento de um indivíduo com o mundo, faz-se a partir do seu próprio corpo.

Na arte contemporânea, o desenvolvimento de obras que implicam uma relação directa entre o corpo do espectador e a obra (como é o caso dos trabalhos de Ernesto Neto), a relação entre o corpo do espectador e da obra (feita corpo), pela organicidade adjacente, e pelo carácter íntimo que suscita, alimenta novas noções no que diz respeito à definição de espectador. Os preceitos do conceito de espectador são obrigatoriamente refeitos: as obras mudam, os cenários mudam, as noções adaptam-se. Neste caso, o espectador contempla e penetra a obra, neste caso é corpo, é emoção (sem deixar de ser razão).

A variedade de movimentos (perceptíveis ou imperceptíveis) que marcam o ritmo da vida está implicada no envolvimento do espectador com a obra; assim como a descoberta das texturas do corpo da obra, a procura de novos níveis de profundidade, a experiência de sensações de segurança e insegurança, equilíbrio e desequilíbrio, a revelação do jogo dialógico entre interior e exterior, a manifestação do interior, ou avesso orgânico dos espaços (vivos), bem como a manutenção das estruturas elásticas que compõem a trama da complexidade

dos corpos. A obra e o espectador são corpos que em contacto criam fluxos de energias nem sempre identificáveis ou controláveis.

▪ Summary

Before any evaluation, any thought, speech or creation there are individuals. Each individual constitutes himself as a complex texture that, in articulation with those of others (and other things), creates what we know of reality.

Therefore, being the spectators those directly related with the artistic languages, or those for whom an whole artistic work is developed, those to whom plastic-artistic matters come to understand, appreciate, contemplate, participate, or to rebuild, this study was developed with the objective of identifying the elementary aspects of the relationship of the spectator with the work of art. The most basic way of relation between an individual and the world is made through his own body.

In contemporary art, the development of works which implicate a direct relation between the spectator's body and the work itself (like Ernesto Neto's work), the relation between the spectator's body and the work (made body), by the inherent organicity, and by the intimate aspect that arouses, that feeds new notions regarding the spectator definition. What precedes the spectator concept is necessarily remade: the works change, the settings also change and concepts need to be adapted. In this case, the spectator contemplates and penetrates the work, being body, being emotion (without letting being reason).

The variety of movements (perceptibles or imperceptibles) which set life's pace is implied on the spectator's involvement with the work; so as the discovery of the work's body textures, the search for new levels of deepness, the experience of sensations of security and insecurity, balance and unbalance, the revelation of the dialogical game between interior and exterior, the interior's manifestation, the biological inside of spaces (living ones), as well as the maintenance of the elastical structures that compose the texture of complexity of bodies. The work and the spectator are bodies that, when in connection, create fluxes of energies, not always identifiable or controllable.

▪ Índice

Introdução -----	3
1. Experiência da obra -----	8
1.1. Contexto físico -----	13
1.2. Intimidade -----	20
1.3. Espaço do corpo -----	29
2. Construções -----	44
2.1. Forma / Formações -----	48
2.2. Equilíbrio Balanço Ritmo Dança -----	55
Conclusão -----	59
Bibliografia -----	62
Anexos -----	64

▪ Introdução

O desenvolvimento deste estudo teve como premissa a indefinição dos conceitos que envolvem a noção de espectador. Uma vez que não existe um espectador tipo cuja caracterização possa ser sistematizada de forma global e abrangente, a indicação do espectador como corpo permite levantar questões objectivas sobre o papel do espectador na relação com a obra de arte. Esta reflexão pretende constituir um passo no aprofundamento das questões que dizem respeito ao espectador, à sua constituição enquanto ser humano, enquanto corpo.

Consideremos a obra como objecto e o espectador como corpo. Pela natural composição da obra e do espectador, nem a obra é totalmente objecto, nem o espectador é totalmente corpo. Neste caso interessa colocá-los destacados nessas posições objectuais enquanto ponto de partida. Colocá-los como elementos independentes é condição para se implicarem numa relação de dependência. Embora se pretenda discutir a relação de dependência recíproca entre o espectador e a obra, não se pode deixar de considerar individualmente a complexidade constituinte de cada realidade.

Existindo como corpo, o espectador, ou o sujeito da relação com a obra, existe como ser sensível, como ser complexo que se envolve física e mentalmente com a complexidade da obra. Neste sentido, pelos itens apontados poder-se-ia criar uma nova designação para o que continuamos a considerar espectador: poderia ser “experimentador de complexidades”. No entanto, esta designação não permite condensar a variedade de solicitações que as obras na actualidade implicam. Para esta reflexão não interessa refazer os conceitos e a terminologia estabelecida. Aproveita-se a história e a sua evolução para considerar, em relação a “espectador”, que se trata de um termo com maturidade. É uma designação que já suporta potencialmente todas as “inovações” da actualidade. Isto quer dizer que o termo irá ser usado persistentemente pela amplitude de posturas que implica e pode implicar.

Para uma exposição activam-se diversas ferramentas, envolvem-se vários profissionais (dependendo da dimensão da instituição que faz a exposição), concebe-se, estuda-se, constrói-se, prepara-se um espaço para receber o visitante da exposição, o indivíduo que irá entrar em contacto com as obras. Este ponto de vista coloca o espectador numa posição de destaque, como personagem principal, ou como cliente de um grande projecto que terá de ver as suas exigências concretizadas em todos os pormenores. A verdade é que as instituições fazem tudo para receber o maior número de visitantes. Neste estudo, não é como número, nem como visitante que se pretende estudar o espectador na relação com a obra; pretende-se antes ver o espectador como individualidade, como corpo que experimenta, como sujeito que vive a obra de arte.

Depois da herança da Modernidade, quantificar e calcular, respeitando a cadência dos resultados matemáticos, tornou a realidade mecanizada. As normas e as regras que sustentam a nossa composição enquanto sociedades, para além de se basearem em cálculos, na tentativa de fazer previsões, necessitam de ter como base de referência o que constitui cada um dos números que compõe a equação. Ou seja, cada indivíduo, antes de ser visto como número, deveria ser visto como ser humano; além disso, tendo em conta que também são seres humanos que fazem os cálculos, muitas variantes condicionam a infalibilidade dos resultados.

Nesta investigação relacionaram-se referências qualitativas, construiu-se uma reflexão a partir de dados de origem sensível e articularam-se conceitos com a obra de Ernesto Neto. O ponto de vista de Ernesto Neto em relação à vida e à sua obra coloca em evidência, pelas palavras e pelas imagens da obra, a importância da organicidade da realidade. É a flexibilidade e a articulação de ambiguidades que constituem a estrutura da realidade. Nesta sequência os corpos vivos, tal como é o do espectador, tal como é o do mundo ou o da obra (os últimos já como metáfora), não sobrevivem quando apoiados numa estrutura sólida sem capacidade desintegradora e simultaneamente regeneradora. O espectador e a obra sobreviverão se lhes for permitido relacionarem-se como corpos vivos: além de responderem às regras que

subjazem ao funcionamento de uma instituição como um museu, a obra e o espectador deverão encontrar um ambiente propício à explosão de sensações que se gera no contacto entre ambos – sensações de medo, de insegurança, de familiaridade, de reconhecimento, de desejo, de repulsa, de equilíbrio e desequilíbrio, de total inconstância e indefinição, permitindo no entanto que este jogo, esta dança se desenvolva na procura do ponto de segurança, de estabilidade, do ponto de compatibilidade único que cada espectador encontrará individualmente.

O espaço da exposição, o espectador e a obra articulam-se como totalidade. O espaço na obra de Neto adquire dimensões, proporções e formas diferentes do espaço que habita. Para além de transfigurar o aspecto da sala de exposições, as Naves (as obras de Neto que habitam os espaços), criam ambientes orgânicos apelativos ao toque. É permitido ao espectador conhecer a obra de acordo com o tipo de envolvimento física que pretender: pode entrar com o olhar ou pode entrar efectivamente na obra. Ao contrário do que um museu normalmente permite numa exposição, o espaço da obra que Neto cria permite recolher o espectador num momento de intimidade com a obra.

Mantendo o ponto de vista que faz o paralelismo entre o corpo do espectador com o corpo da obra, em articulação com espaço expositivo, considere-se que os espaços respiram permitindo que o espectador respire com eles. A sensação do contacto entre corpos e da interdependência que se cria para a manutenção da integridade dos mesmos torna-se mais evidente porque E. Neto envolve o corpo da obra (e por sua vez o corpo do espectador no seu interior) com uma pele transparente, flexível, resistente e (im)permeável. Os corpos que o espectador penetra têm orifícios de dimensões penetráveis quer pelo corpo quer pelo olhar; ou seja, têm portas, janelas, onde o corpo do espectador pode entrar e tem poros abertos pelos quais o espectador tem simultaneamente acesso ao interior e ao exterior. É a dicotomia interior/exterior que reforça (metaforicamente) a trama que constitui a pele (tecido). É portanto

o cruzamento das complexidades dos espectadores (também eles pele tramada¹) que amplifica a solidez (flexível) da trama.

A riqueza plástica e conceptual do trabalho de Ernesto Neto permitiu-nos atribuir uma imagem e justificar a definição do espectador como corpo. Será então enquanto corpo que o espectador deverá ser considerado para a planificação de uma exposição que pretende abranger o maior número de individualidades (corpo). A ser verdade, actualmente, dentro da variedade infinita de possibilidades na criação artística, as obras de arte suscitam comportamentos de aproximação, de participação, de curiosidade, passando às vezes pelo entretenimento. De certa forma crê-se que houve uma necessidade de voltar a chamar o espectador para o interior da obra de arte. A história do espectador já o colocou em vários níveis de relacionamento com as obras. No Renascimento era levado para o interior das obras pela profundidade da perspectiva. Hoje, outras formas de encontrar profundidade permitem ao espectador percorrer em diferentes níveis uma obra de arte. O corpo da obra criado por Ernesto Neto tem a profundidade e a complexidade de um corpo vivo: a densidade das tramas sobrepostas, a porosidade da fina e transparente pele que envolve e protege uma construção de tendões em tensão, de longos braços e pernas que se seguram nas paredes do espaço arquitectónico, cria níveis de profundidade macro e microscópicos. Estes diferentes níveis de relacionamento entre a obra, o espectador e o espaço, constituindo-se enquanto totalidade, permitem uma concepção articulada de complexidades, constituindo-os como corpos vivos (imbricados, tornam-se num só corpo).

Tendo em conta a óbvia necessidade de relacionamento com o espaço de exposição, a obra de Ernesto Neto feita espaço preenche todos os espaços vazios e constrangedores que existem habitualmente entre o espectador e a obra. Ao deixar que o espaço interfira na obra (e vice-versa), estende-se a obra ao espectador e permite-se que o espectador se estenda à obra. Isto quer dizer que, depois de se conceber a obra dependente das estruturas do espaço, ou o espaço dependente das estruturas da obra, conseqüentemente deverá ser

¹ O termo *tramada* pretende designar “tecido com trama”, tal como está definido no dicionário da língua portuguesa.

equacionada a implicação do espectador para efectivar a complexificação dessas estruturas.

A condição para haver obra é o espectador, a condição para ser espectador é ter corpo, a condição para ter corpo é a vida. Neste sentido, porque a vida é condição para tudo, se se continuar a adulterar as formas de vida, se se optar por desconstruir, por viciar, por matar, por parar o fluxo de energias que percorrem os corpos vivos, deixaremos de ter fundamento para discutir sobre as coisas do mundo. Ou possivelmente passaremos a “viver” noutra tipo de mundo. Estas questões levadas até ao limite colocam-nos outro tipo de questões de carácter excedentário que poderão no entanto hipoteticamente constituir a lógica evolução da reflexão aqui desenvolvida.

▪ 1. Experiência da obra

Na experiência da obra de Ernesto Neto, o espaço de exposição transfigura-se, ganha uma nova forma e dimensão, perde os seus contornos rígidos, tornam-se mais suaves e apelativos, adquire novos limites (fig.1). O espectador é atraído pelo espaço: a experiência da obra também passa pela experiência do espaço da obra.

Aqui, a noção de espectador, como sujeito que está aberto à participação (como totalidade) no espaço da obra, ultrapassa os limites estabelecidos para o conceito. De que forma, colocado como espectador, ou seja pressupondo uma dimensão de distanciamento e exterioridade que o termo implica, é que o sujeito da experiência estética na obra de E. Neto se envolve e é envolvido pelo espaço da obra?

Importa pois explicar a escolha de termo “espectador”, que definia um tipo de relação de distanciamento entre sujeito e obra, para caracterizar um outro tipo de relação de encontro profundo entre o corpo do sujeito e da obra. Tendo em conta que objectivamente “espectador” significa aquele que assiste, observa ou testemunha um dado acontecimento, pode dizer-se que no tipo de relação que as obras de Neto proporcionam, não deixa de haver um momento testemunhado por um sujeito. Se se pressupunha de forma consensual, relativamente a determinadas obras de arte, que o espectador era definido por um tipo de atitude estática e exterior à obra, actualmente existe um espectador, cuja definição deixou de ser linear, mantendo uma relação dinâmica e intrínseca à obra. As obras de arte foram sofrendo alterações no que diz respeito aos processos técnicos e teóricos e, embora pudessem levantar alguma controvérsia, não houve necessidade de alterar o termo “obra de arte” – o que está à sua volta, o que ela implica, a forma como é pensada, etc. tudo mudou, excepto a terminologia; continuamos a falar em obras de arte.

Neste sentido, se as obras foram ganhando novas formas, novos conceitos, o espectador foi-se adaptando às solicitações das obras. À semelhança do que acontece no crescimento de um sujeito, o conceito de espectador foi

crescendo: poderá envolver um certo de tipo de noção arquetipal que o define como o termo mais global e que por isso nunca foi descartado. Portanto, considerando ainda o paralelismo entre os fenómenos de crescimento de um indivíduo com o desenvolvimento de um conceito, poderemos considerar que o conceito teve um passado, passou por várias etapas, estando neste momento numa fase que poderemos comparar à adolescência. Na fase da adolescência levantam-se muitas questões, persistem os problemas e as dúvidas em relação ao futuro; o conceito de espectador poderá estar a passar por uma fase menos definível, mas o futuro dar-lhe-á definição.

Se pensarmos em termos como observador, visitante, participante ou público, o termo espectador é o que mais se enquadra num tipo de relação heterogénea; sendo um termo mais abrangente, permite englobar a multiplicidade de hipóteses relacionais que as obras na actualidade implicam. Como termo mais global; “espectador” define aquele que é visitante, observador, público e que ainda pode ser participante.

Espectador é aquele que não sabe o que irá encontrar numa sala de exposições, no sentido em que, conhecendo as várias e diferentes possibilidades de ser “abordado” pelas obras de arte, e sendo-lhe solicitado o mais variado tipo de coisas, estará preparado para responder às propostas colocadas em exposição, contemplando sem tocar ou sem se aproximar, ou alterando literalmente a obra, aproximando-se, tocando, mexendo nos elementos que encontra à sua disposição.

Numa breve exposição da evolução do conceito de espectador F. Popper refere:

«Uma certa forma de solicitação do espectador sempre existiu no domínio da arte. Mas a ruptura qualitativa que se introduziu recentemente é consequência de um convite a uma resposta total, quer dizer simultaneamente intelectual e física.»²

² Frank Popper – **Le déclin de l’object. Art_Action_Participation 1**. Paris: Éditions du Chêne, 1975, p.16.

Como considera F. Popper, o espectador sempre se relacionou com as obras de arte, ou sempre foi solicitado de certa forma pelas obras de arte. Da mesma forma que somos capazes de identificar determinadas épocas que acabaram por ditar normas no que diz respeito à identificação de padrões estilísticos nas obras de arte, em relação ao espectador, que foi acompanhando esses momentos, poderemos ter noções mais concretas do que em relação ao espectador actualmente. A obra absorve o espectador numa experiência total, exigindo-lhe que se entregue completamente enquanto corpo, enquanto intelecto, enquanto ser social, enquanto individualidade. Perante este cenário de participação e entrega, o termo espectador poderá tornar-se demasiado elementar. No entanto, e como refere Popper, ao espectador, por lhe serem atribuídos tantos papéis, poderíamos chamar executante, utilizador, colaborador ou mesmo criador. Nenhuma das funções cumpridas pelo espectador é representativa o suficiente para lhe ser atribuído outro nome. Espectador continua a ser, talvez pela sua elementaridade, o termo mais total (tal como o tipo de atitude que lhe é exigida).

O espectador é surpreendido, numa exposição de Ernesto Neto, com o tipo de espaço que poderá encontrar. Numa sala de exposições que se previa rectangular, ortogonal, quadrada, um espaço arquitectónico interior com proporções e escalas normais (normais, no sentido em não se teria outra sensação senão a de estar dentro de um espaço arquitectónico interior comum como o de uma biblioteca, um restaurante, um centro comercial – tendo no entanto cada um destes espaços funções distintas), encontramos nas obras de Neto, num primeiro impacto, um novo espaço sem linhas definidas, sem referências objectivas, sem um chão plano, sem uma base sólida e segura, sem paredes duras e finitas, sem tecto pesado e imóvel.

As *Naves* (fig. 2) de Neto como obras feitas espaço ou espaços feitos obra colocam o espectador desde o primeiro momento num espaço e tempo sem fim. As *Naves* são uma porta para o infinito. Em cada um destes espaços transfiguradores que Ernesto Neto cria, há como que uma revelação de um qualquer avesso dos espaços que estamos habituados a habitar. Das estruturas arquitectónicas que conhecemos vemos sair tendões de fibras

elásticas finas e transparentes, somos surpreendidos por pequenos filamentos estruturais em grande tensão que sustentam todo o volume de um espaço orgânico que parece constituir a estrutura viva que mantém cada parede do espaço em pé. Vê-se de imediato uma relação de dependência entre os dois espaços ou uma certa indeterminação no que diz respeito à independência dos mesmos: o espaço de Neto ou está ancorado e sustentado pela firmeza das paredes sólidas da galeria, ou brotou desse espaço, tornando-se visível a verdadeira estrutura que dá solidez às paredes. Deixa-se portanto de ter a certeza em relação ao carácter extrínseco da obra que ocupa um espaço arquitectónico, passando-se a considerar a hipótese de estas obras nascerem do próprio espaço.

Habitualmente, numa exposição, o espaço não chama a atenção do espectador, ou pelo menos ocupa um papel secundário no que diz respeito à experiência global num museu ou galeria. Habitados ou não a frequentar espaços de exposição, o que de forma mais evidente nos é colocado como desafiante à nossa compreensão, são as obras de arte que poderão ser bastante controversas, curiosas, estranhas, difíceis de compreender ou polémicas. Neste caso, com as *Naves* a questão ganha outros limites: começamos por levantar questões em relação ao espaço, estranhamos, aproximamo-nos, tentamos perceber a sua origem, como se sustenta, como pode ainda sustentar-nos. A experiência destas obras redimensiona a amplitude da experiência do espectador numa exposição.

As *Naves* invadem os espaços, apoderam-se das estruturas arquitectónicas e tornam-se abrangentes, preenchendo todos os pequenos espaços. Embora sejam estruturas imóveis, a sua complexa construção atribui-lhes ritmos, dinamismo, por isso, ainda que estejam colocadas estaticamente, com processos seguros, fixos e imóveis, o movimento é imanente. As *Naves* têm braços que se seguram nos tectos, têm pernas que se apoiam no chão: a qualquer momento podem vir ter connosco.

Os conceitos presentes nas obras de E. Neto estão relacionados com a vida em geral e a de Neto em particular. Um exemplo da amplitude de conceitos que

podem estar presentes numa obra é *Globiobabel nudelioname landmoonaia*. O título explica a obra:

«O título constrói-se como operação da porosidade da língua. Em *Globiobabel*, a inserção da letra *i* na palavra *globo* mantém o significado *globo* e cria o significante *bio* para significar vida. A multiplicação linguística e a diferença exacerbam-se na referência a Babel. A nudez felina (*nudelion*) e o cosmo (*landmoon*) juntam-se neste espaço marcado por uma vasta sensualidade. O nome (*name*) e o eu (*me*) estão imbricados na individuação do sujeito neste lugar amplo, cósmico, múltiplo e sensual. O final *aia* remete a *iaiá* e a *ioiô*, corruptelas de escravos incorporada na música brasileira do século XX.»³

Até em relação aos títulos, de que *Globiobabel nudelioname landmoonaia* é exemplo, Ernesto Neto articula de uma forma dinâmica vários aspectos que a plasticidade da linguagem permite (reflexo da sua cultura; os brasileiros utilizam livremente as palavras, criando com frequência neologismos), pensando nos significados, na sonoridade de determinadas sílabas, no simples jogo de palavras e sua ligação. Pela discriminação dos elementos que constituem este título chegamos aos elementos que estão presentes genericamente na obra de Neto. Assim, as referências à vida, ou ao mundo vivo, à relação sensível do sujeito com um macro/micro cosmos, aos ligeiros apontamentos da cultura brasileira, de forma mais ou menos evidente constituem os pontos de referência para a obra de Ernesto Neto. À semelhança do título articulado, dinâmico e complexo, as obras constróem-se sobre os mesmos parâmetros.

³ Paulo Herkenhoff – ***Globiobabel nudelioname landmoonaia. Um beco sem saída! Porosidade***, in Hatje Cantz Verlag – *Seduções*. Zurich: Daros Latinamerica AG, 2006, p.153.

▪ 1.1. Contexto físico

Na obra de Neto a principal referência é o corpo, a sua constituição no que diz respeito ao que mantém contacto com o exterior, ao que está protegido no interior e à forma como é possível penetrar nesse corpo, passando do desconforto e exposição do exterior para a tranquilidade e segurança do interior. Se pensarmos o sujeito segundo a dualidade interior/exterior, no exterior, o sujeito está exposto a uma realidade dura, no sentido em que deverá aprender a sobreviver, a lutar para se afirmar como sujeito diferenciado, para manter a sua integridade, de forma saudável e procurando estabilidade; o interior do corpo depende da forma como se vive o exterior, e será tão harmonioso quanto aquilo que a vida no exterior permitir. Um novo ser no interior de um corpo, um bebé no interior do corpo da mãe, apesar de se ir formando com base naquilo em que a mãe vai vivendo durante a gravidez, nunca é atingido de forma tão violenta ou bruta, absorvendo somente uma parte dos sentimentos que a mãe filtra, deixando que sinta mais ou menos conforto de acordo com a situação. Portanto, apesar de haver uma barreira entre o exterior e o interior, ela nunca é totalmente impermeável (nem totalmente permeável).

Esta barreira é elástica, fina, mais ou menos transparente, permeável, é como que uma película extremamente frágil e simultaneamente resistente; de um modo simultaneamente físico e simbólico, a figura privilegiada desta barreira é a pele.

Esta figuração da pele como lugar de delimitação/transposição adquire na obra de E. Neto uma configuração plástica: nas suas instalações, os espaços são revestidos com tecidos elásticos e transparentes, atribuindo uma pele quente e orgânica às paredes sólidas e frias da sala de exposições. Há uma evidente complementaridade entre a rigidez de um espaço e a organicidade da obra de Ernesto Neto. Sem a estabilidade das componentes arquitectónicas, os espaços de Neto construídos com lycras não teriam sustentação e protecção suficientes para “sobreviverem” (fig.3).

A experiência do espaço é um elemento constituinte na obra de Neto. O espaço da obra é determinante no sentido em que as estratégias estudadas por Neto fazem com que o espectador o sinta como um todo, como um só corpo, como entidade viva cuja integridade depende da manutenção das estruturas de conexão tensas e frágeis que ligam a obra ao espaço e o espaço à obra. Entrando numa sala onde se exponha uma *Nave* de Ernesto Neto julgamos estar a ver um outro lado do museu ou da galeria que desconhecíamos. Como se se tratasse do lado visceral e vivo dos espaços, como se reconhecêssemos algo de orgânico semelhante ao nosso corpo, mas que por ter outro tipo de configuração e se encontrar dentro de um espaço arquitectónico poder ser o corpo do espaço. As ligações entre a obra e o espaço, linhas fortes e tensas são tendões que mantêm de pé toda a estrutura do corpo da obra/espaço.

A manipulação das luzes dentro do espaço criado por essa “pele” amplifica o leque de elementos alternativos à comum experiência do espectador. Deixa de ser um simples espaço criado por malhas elásticas, atractivas pela sua componente táctil, passando também a ter uma atmosfera que seduz. Pela abertura ou porta que permite a entrada e saída do espectador entram e saem, cruzando-se, vidas diferentes. A luz controlada do interior, o tipo de envolvimento criada, em contraste com o exterior, permite a quem entra sentir-se confortável e protegido (fig.4).

Para além disso, odores de especiarias, criam ambientes atmosféricos intensos. O espectador é atraído pelos vários estímulos que a obra dirige aos seus sentidos. Em relação à obra de Neto, e assim se esperava que fosse em relação às obras de arte em geral, depois de um qualquer tipo de constrangimento, o espectador não precisa de estar à procura de compreender ou racionalizar a sua experiência atribuindo-lhe um significado, o espectador agirá de acordo com as exigências do seu corpo como resposta à activação dos sentidos espolada pela obra.

Dentro do espaço há outro espaço. Apoiado ou ancorado à estrutura do primeiro, os espaços de Neto são penetráveis, permitem entrar e sair. À

semelhança do corpo humano, as obras de arte (e em particular, porque o procura concretizar, as obras de Neto) como sistemas abertos complexos, tem como condição para a manutenção dos níveis de consistência da complexidade que integra o contacto com outras realidades complexas.

Existe de forma evidente um certo tipo de dependência em relação ao espectador, em relação à crítica, ou em relação ao sucesso ou insucesso de uma exposição; neste sentido, não podemos deixar de considerar que, depois de passar por todo um processo criativo de construção, as obras de arte acontecem, ou ganham realmente forma quando são mostradas aos espectadores, quando é inaugurada uma exposição, quando enfim lhes são abertas as portas para o mundo.

Logicamente se um artista não divulgar o seu trabalho, não o verá acabado e validado pela opinião pública.

«(...)uma pintura não exposta, um manuscrito não editado, uma peça não representada são objectos que ainda não podem ser citadas no mundo cultural, que para todos os efeitos, ainda não existem.»⁴

Sem a dimensão constituinte da experiência do espectador, a obra não se concretiza em todas as suas dimensões. O elo constituinte que une o objecto à sua validação como obra de arte é composto por elementos da realidade social, cultural, económica, que definem o contexto que a envolve.

As Naves de E. Neto tornam visível e palpável a relação entre os elementos materiais do objecto e a realidade exterior, conectados por elos condutores. A dicotomia interior/exterior é reforçada pelas estruturas de apoio que canalizam as informações e influências do exterior para o interior e que por sua vez, num fluxo relevante, conduz as informações do interior para o exterior. O espectador numa Nave é confrontado com o mais ou menos familiar, com aspectos que compreende e que por isso se sente familiarizado, com outros que o deixam sem resposta e que, por se sentir menos familiarizado, terá de conhecer

⁴ Mikel Dufrenne – **Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'objet esthétique.** Paris : Presses Universitaires de France, 1967, p.6.

melhor. No entanto, por estar completamente familiarizado com situações semelhantes que ocorrem quotidianamente, as *Naves* amplificam o número de hipóteses do espectador se sentir confortável na relação com a obra de arte, por haver esse paralelismo e ligação com o exterior. No interior de um espaço expositivo formal desejaríamos que alguns factores do exterior nos colocassem mais à vontade. No interior da obra de Neto, enquanto individualidade, como corpo, como mente, como cidadão, como um todo complexo, o espectador é o que conhece, faz a obra à sua dimensão. Directamente do exterior e do que tem como verdade enquanto indivíduo, sem passar pelos constrangimentos do exterior da obra, da galeria ou do museu, a relação com a obra acontece com naturalidade.

Apesar das adversidades da humanidade a forma como nos adaptamos a elas, as contornamos ou resolvemos, tornou-nos tão flexíveis quanto a própria realidade. Vamo-nos moldando e vamos moldando a realidade de acordo com o que assim formos construindo. As obras de Neto são uma metáfora evidente desta relação de flexibilidade: o espectador que procura adaptar-se à obra e a obra que é adaptável em relação a cada espectador e à forma como a experienciam.

As *Naves* de Ernesto Neto redimensionam o espaço expositivo, oferecendo um novo espaço de experiência da obra. Habitualmente torna-se cansativo ver uma exposição: rapidamente ficamos cansados de deambular pelas salas, de olhar sem ver, de fazer sempre o mesmo. Actualmente, pelo natural relacionamento que há com a exagerada quantidade de informação, os espaços expositivos, apesar de poderem ter uma série de obras de arte, maior parte das vezes, não estimulam tanto quanto o que é vivido ou experienciado no exterior, no mais variado tipo de contextos. Deverá sem dúvida haver um certo tipo de prolongamento do contexto social e cultural para o interior das instituições. De alguma forma, pretende-se dizer que o espectador sente estranheza e desconforto num espaço que está isolado no tipo de comportamento que exige e que possivelmente, se reconhecer alguns “padrões” de comportamento do exterior, sentir-se-á mais integrado.

Como afirma Dierking Falk:

«Os aspectos mais frequentes e que se repetem de forma persistente, quando as pessoas são questionadas sobre a sua experiência num museu, estão relacionados com o contexto físico.»⁵

O contacto com os espaços expositivos, os corredores, eventualmente um banco ou uma cadeira para repousar durante o percurso da exposição, o chão, a parede, poderão ser determinantes numa visita a uma exposição que proíbe o contacto, pois serão os elementos que estão mais próximos do corpo do espectador e aos quais o espectador recorrerá (primeiro) para descrever a sua experiência. Se a obra se encontrar dentro duma vitrina, a reflexão, a discussão, o relato da experiência será sempre condicionado pela barreira que se interpõe fisicamente entre o espectador e a obra. Se a obra permite o contacto, mais rapidamente se tem acesso aos elementos que a constituem e por consequência, mais fácil se torna reflectir e obter conhecimento a partir dessa experiência.

Estamos diante de um uso paradoxal da experiência de contemplação; já não uma relação com a obra que assente na dicotomia estrita entre esta e o espectador, mas diante de uma intercepção das duas entidades: simultaneamente interior e exterior, simultaneamente próximo e distante.

«Ao descrever o desenvolvimento das peças monumentais que ele chama *Naves*, Neto fala sobre “espaços de contemplação”, enquanto descreve o corpo humano como o templo da alma (...)»⁶

Apesar de se tratar de obras que implicam um certo tipo de transcendentalidade, pela contemplação que suscitam, não permitem que o espectador se redima a uma posição inferior e distante. Ao contrário da ideia do espaço museológico como espaço sagrado, isolado do mundo, o templo da obra colocada no mais alto e inacessível dos altares, o espaço das obras de

⁵ John Falk, Lynn Dierking – **Learning from museums. Visitor experiences and the making of meaning**. AltaMira Press, 2000, p.53.

⁶ Yuko Hasegawa – **New places of contemplation**. *Parkett* n°78, 2006. p.144.

Neto é um espaço onde o próprio espectador se eleva, através da obra, a patamares de sacralidade singulares.

A transcendentalidade do espaço expositivo passa, nas obras de Neto, para o interior da obra, definida pelo corpo do próprio espectador, como espaço sagrado. Ao mesmo tempo que se fala em transcendentalidade, como forma de elevar a experiência além da linearidade da generalidade das vivências, também se poderia falar de espiritualidade, ou de sonho. A terminologia também não tem de ser linear, e o objectivo neste caso é definir um plano imaterial de estabilidade onde as experiências se cruzam. Plano dado pela experiência do espaço das obras de Neto, plano de sonho de envolvimento física, sensorial e intelectual, onde todas as realidades se encontram e evoluem relacionando-se umas com as outras. A experiência das obras de Neto permite desconectar determinadas ligações à realidade que nos tornam mais tensos na relação com ela e com os outros. No interior das Naves não há espaço senão para se encontrar com o nada, com o vazio, e isso surge como uma experiência libertadora.

Aparentemente o espectador nada retiraria da experiência duma obra como esta (enquanto espaço vazio), no entanto, a experiência envolve toda a complexidade que o define como indivíduo na realidade social, cultural, política, etc. Ainda que sejam interrompidas certas pontes relacionais com o exterior, são criadas neste contexto específico, uma série de outros tipos de ligações. O espectador traz a mesma informação, as mesmas questões do exterior, não se transfigura num outro ser em contacto com a obra, simplesmente tem outro tipo de filtros para tratar essas questões. Os filtros chegam mesmo a ser palpáveis: a película que divide o interior do exterior do corpo da obra. É como se o espectador voltasse ao interior do corpo da mãe e voltasse assim a receber a informação filtrada pela experiência da mãe no exterior. Do exterior para o interior e do interior para o exterior, porque o espectador já conhece o exterior quando entra na obra e quando sai já teve a experiência da obra, há um intenso intercâmbio de experiências, no que diz respeito à ambivalência que os pólos interior e exterior suscitam e no que diz respeito à experiência dos indivíduos que simultaneamente ocupam o mesmo espaço vazio (ainda que

cheio de outros espectadores) e que no exterior, depois do (re)conhecimento da obra, trocam impressões.

José Gil aborda estas questões referindo:

«Como Merleau-Ponty descreveu bem, um corpo que vê entra num campo de visão que lhe reenvia sempre a sua imagem em espelho: ver é ser visto. O corpo transporta consigo esta reversibilidade do vidente e do visível, quer haja efectivamente ou não um outro corpo no campo visual.»⁷

O corpo do espectador no espaço vazio da obra (que é por consequência um espaço cheio), enquanto corpo complexo, estende o seu corpo habitando a obra. A obra absorve o corpo do espectador e neste sentido, o espectador vê-se reflectido na própria obra. A extensão e a amplitude que o nosso corpo pode atingir coloca-nos sempre, em qualquer gesto, reflectidos sobre nós próprios. Ou seja, os nossos gestos e atitudes reflectem aquilo que somos.

⁷ José Gil – **Movimento total. O corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001, p.61

▪ 1.2. Intimidade

A estratificação de barreiras identificativas dos fenómenos artísticos deixou de ser uma estratégia rigorosa para decodificar as práticas artísticas contemporâneas. A partir do momento em que as pinturas e esculturas se começaram a expandir abrangendo o espaço expositivo, e a partir do momento em que o espectador passou a ser mais vezes solicitado para participar na obra, os limites das instituições atingiram tensões altíssimas – deixaram de ter rigor no que diz respeito ao tipo de pré-requisitos a que qualquer obra deveria responder (neste momento, são as obras que definem os seus próprios requisitos). No entanto, o museu é uma instituição que exige uma postura, ou tipos de comportamento adequados.

Embora algumas obras solicitem ao espectador comportamentos atípicos para um museu, a não ser perante essas obras, onde os espectadores experimentam estar à vontade, na generalidade dos eventos expositivos, continuamos a ser obrigados a agir perante o *cenário comportamental*⁸ em que estamos imersos.

Aquilo que está em causa é o conflito latente entre o carácter público e exposto da exposição e a percepção íntima da obra por parte de cada espectador:

«(...)a obra de arte opera sobretudo na esfera pública, no museu e na galeria, que muitas vezes definem regulamentações excludentes da intimidade. Assim, não se pode tocar nas obras, tampouco ficar a sós, de maneira privada, com elas.»⁹

Naturalmente, sem que seja de forma consciente, como seres sociais que somos e correspondendo aos padrões de equilíbrio e estabilidade dos ambientes sociais, agimos conforme as regras implícitas da sociedade. Esses padrões, que no fundo são responsáveis pelo bom relacionamento entre os

⁸ John Falk, Lynn Dierking – **Learning from museums. Visitor experiences and the making of meaning**. AltaMira Press, 2000. Expressão que explica o tipo de comportamento padronizado que adoptamos em situações tipo, ou espaços que usamos no quotidiano como bibliotecas, museus, escolas, hospitais, hipermercados, etc. Adaptaremos o nosso comportamento de acordo com o ambiente que nos rodeia. Originalmente em inglês “behavior settings”.

⁹ Adriano Pedrosa – **Esculturas íntimas**, in Centro Galego de Arte Contemporânea – Ernesto Neto. O corpo nu tempo. 2001, p. 71.

indivíduos, uma vez que nos fazem funcionar como sociedades mais ou menos equilibradas, quando levados para um espaço onde se deveria disfrutar de obras de arte que nos apelam aos sentidos, que nos emocionam, inibem potencialmente qualquer percepção individual. A atitude no museu é muito semelhante à atitude na igreja: não podemos fazer barulho, devemos contemplar as imagens e não tocar nelas (no caso das peças mais antigas, a sujidade ou suor das mãos, poderá eventualmente danificar quimicamente a peça; além disso por razões de segurança, pelo valor material, não é permitido ir além dum limite estabelecido).

Idealmente as obras deveriam estar à disposição do espectador de forma a que este pudesse explorá-las em todas as suas potencialidades. A questão do espectador refazer a obra de arte deveria ser mais objectiva, mais concreta. Tal como nós não podemos contornar o facto de termos um limite, de termos de morrer algum dia, as obras de arte (feitas quase indiscriminadamente pelo mais variado tipo de materiais), pela mesma razão, por terem um limite, uma duração, uma vida, não podem durar eternamente. Infelizmente para nós, não podemos controlar as nossas vidas tal como controlamos as das obras, mas também não seria desejável. Poderíamos durar para sempre mas envelhecidos, cada vez mais esgotados: com as obras de arte acontece a mesma coisa, vão envelhecendo, ainda que as coloquemos numa redoma, elas vão-se esgotando. Se as vidas da obra e do espectador fossem respeitadas conheceríamos outra realidade nos museus.

Estas considerações levantam questões controversas e de tal forma cíclicas, que iriam muito além do que se pretende nesta análise. Neste caso, servem para chamar atenção para a vida das obras e da necessária aproximação à vida do espectador. Servem para alertar para o quão longe nos colocam em relação às obras e para a necessidade de as aproximar, de nos tornarmos íntimos delas.

Foi pensando na vida e no corpo vivo que possui, que Neto procurou construir outros corpos vivos (ainda que com outro tipo de vida), com que o espectador, numa exposição, fácil ou naturalmente se relacionasse; procurou construir

corpos que atraíssem o corpo do espectador, corpos com os quais partilhamos momentos de intimidade.

Na obra de Neto, as primeiras referências à intimidade aparecem com as *Colónias* (fig.5). Ainda como pequenos objectos, que apesar de suscitarem o toque não é permitido mexer-lhes, as Colónias são grupos, conjuntos, ou como considera Adriano Pedrosa, comunidades de formas modulares mas distintas, feitas com meias de poliamida e esferas de chumbo¹⁰.

No meio dum espaço inorgânico como o de um museu, sem vida e sem qualquer possibilidade de lhe ser atribuída alguma, as formas unidas em comunidade parecem sustentar-se nessa mesma relação de dependência para com o próximo e assim sobreviver. Em ambientes estranhos ou simplesmente como uma forma natural de viver, alguns seres vivos (o Homem incluído) adoptam um sistema de sobrevivência comunitário. Tendo em consideração qualquer forma de vida, qualquer realidade, dever-se-á reflectir sobre a sua constituinte forma sistémica de manutenção da integridade. Em qualquer escala, seja ela macro ou microscópica, há entidades de características diferentes que mantêm laços relacionais evidentes. Os grupos relacionais que se estabelecem deverão ser considerados em toda a sua amplitude no que diz respeito às realidades complexas que podem abranger.

Cada um dos elementos das *Colónias* é uma realidade complexa e, apesar de não terem uma relação evidente entre eles, mantém um laço de dependência no sentido em que tem raízes fundamentais na comunidade de que fazem parte. Não se vêem linhas, fios, ou qualquer outro tipo de ligação física e evidente entre os elementos da escultura, entre cada “indivíduo” de *Colónia*. No entanto, a posição, a forma como estão organizadas criando grupos, e o aspecto mole, a ideia do possível prolongamento de um processo de fusão entre si e o espaço, sugere a existência de uma estrutura invisível mas determinante para a sustentação da obra.

¹⁰ *Idem*, p.72.

Ainda que se tratem de formas inanimadas não deixam de poder ser consideradas, em determinados aspectos, seres vivos. A metáfora das *Colónias* seres vivos deverá ser considerada numa amplitude alargada no que diz respeito aos aspectos que caracterizam um ser vivo. As *Colónias* não respiram, não se alimentam, não podem ser consideradas corpos de complexas estruturas biológicas, no entanto são corpos. São corpos com pele transparente, com poros, com interior e exterior, com uma estrutura plástica cuja integridade lhe dá sentido. Não são corpos fechados, sem conexões com o exterior, com os outros da sua comunidade, são corpos que fazem parte dos outros corpos e que, se não chegam a tocar-se, estão numa evidente comunicação, mantendo uma relação sussurrante, combinando entre si quando é que esse momento poderá acontecer. O espectador assiste ao momento de intimidade entre os corpos quando se tocam, quando quase se tocam e “decidem” quando tocar-se, quando vê as formas numa relação carnal subtil, suscitando uma suave sensualidade. Simultaneamente, o espectador pode assistir ao envolvimento físico de corpos nus e completamente expostos na procura de sensações extáticas, e poderá ainda vê-los expostos revelando o prazer dessas sensações (fig.6).

Nas *Colónias* assiste-se como espectadores tradicionais, digamos assim, à relação de intimidade dos elementos da escultura. Obviamente, um espectador atento e permeável à complexidade das obras de arte, não deixará de se ver no mesmo tipo de relação que a obra sugere. No entanto não deixam de ser minorias e, em variadas situações, o espectador comum passará pela obra, dará uma “olhadela” e avançará sem se ter apercebido sequer do tipo de materiais que foram utilizados; muito menos se aperceberá da existência de um paralelismo entre o seu corpo e o da obra, entre a elementaridade dos fenómenos da sua vida e os mesmos reflectidos na obra.

A ideia de intimidade é procurada por Neto: a hipótese de poder dar vida ao espaço de exposição e de permitir que o espectador faça parte da forma de vida que a obra revela, tornou-se mais evidente nas *Naves*.

Como afirma Adriano Pedrosa :

«O corpo, a pele, a porosidade e flexibilidade desta são os elementos formais do jogo tão íntimo da fusão e da penetração. Diferentes tipos de orifícios surgem também como elementos constitutivos desse jogo. A boca já surgira em alguns trabalhos: uma fotografia em que Ernesto aparece com uma pequena escultura de uma figura feminina branca na boca (*O escultor e a deusa*). A pequena mulher é misto de musa e deusa, figura da mãe e escultura primordial. Na boca do artista, a figura é expressão de homenagem radical, amor carnal, desejo canibalístico de fusão com o outro e com a arte. No entanto, é com as *naves*, construídas a partir de 1997, que a obra de Ernesto avança em relação tanto ao tratamento das questões de penetração e de fusão, quanto ao desenvolvimento da sua vocação para intimidade.»¹¹

Nas *Naves* de Neto, o espectador encontra um corpo, uma pele, um espaço que experimentará de acordo com o que sente no contacto com a obra. O contacto é físico, carnal, a sensação é de prazer, conforto e entrega absoluta à experiência da sensualidade do encontro entre corpos nus. À sensualidade do toque, pela textura suave e calor, acrescente-se o desejo, a vontade, a excitação extática da penetração. Num contexto completamente inadequado, ou pelo menos estranho no que diz respeito ao tipo de relacionamento íntimo que em cima se descreve, ainda que não haja total entrega no jogo da sensualidade, o espectador passa por uma experiência que só é equivalente à intimidade de cada indivíduo num contexto recolhido e que só a ele diz respeito. Neste sentido, não será possível dizer exactamente, ou de forma rigorosa, o que é que se experiencia na obra de Neto. Cada indivíduo saberá o que terá sentido no contacto com a obra. A obra, para além da pele/corpo com que o espectador se relaciona intimamente, constitui-se na multiplicidade de relações que suscita e que não têm definição.

Neto pretende ver o espectador como corpo, como animal, digamos assim. Ou seja, não é importante o que faz o espectador, que lugar ocupa na sociedade, se é rico, pobre, se é velho, novo, não importa o que gosta, ou detesta, etc. O espectador é obrigado a agir sem pensar, naturalmente há um desprendimento do corpo em relação à mente. De forma consciente, um indivíduo não teria uma relação de intimidade com uma obra de arte.

¹¹

Idem, p.75.

Adriano Pedrosa refere ainda:

«A esfera da intimidade é privada, restrita, reduzida, profunda. Está bem próxima, localizada quase que completamente nos interiores. O íntimo é familiar, afectuoso, aconchegante, e com ele sentimo-nos à vontade, em casa. Da intimidade esperamos algum tipo de confiança ou cumplicidade. Por vezes, encontramos no íntimo alguns traços sexuais ou amorosos – nas relações íntimas, por exemplo – daí as carícias, os afagos, os aconchegos e as penetrações. O íntimo demanda o toque.»¹²

Neste sentido um espectador perante objectos colocados no meio de um espaço expositivo – como acontece com as *Colónias* – sente-se desamparado e exposto também ele às limitações constrangedoras impostas natural e habitualmente no espaço “sagrado” dum museu. Embora a relação entre obra e espectador possa ser extraordinária, no sentido em que poderá haver um indivíduo mais atento e permeável ao sentido das coisas, obra e espectador continuam a ser colocados no mesmo espaço como objectos independentes, terminando em si mesmos. Este tipo de situações define a regra no que diz respeito às possibilidades deixadas em aberto para a relação de um espectador com a obra. Ernesto Neto, tendo como objectivo a transposição destas barreiras anti-relacionais, depois de ter elaborado as *Colónias*, – que criavam pequenas pontes, que desvelavam ligeiramente o potencial relacionamento que poderia haver com o espectador – conseguiu refazer o próprio espaço, eliminando os factores que intimidavam os espectadores, oferecendo agora o espaço necessário para o conforto do espectador. Neto cria as *Naves* para aproximar a obra do espectador e vice-versa.

Nas *Naves* de Neto é permitido entrar e tocar, depois disso, cada indivíduo estabelece uma relação mais ou menos íntima, dependendo do quão à vontade consegue estar, tendo em conta o facto de não deixar de se tratar de uma obra de arte que um museu alberga (e nesse sentido será complicado equacionar a hipótese de estabelecer uma relação de sinceridade, de corpo a corpo, de intimidade com um objecto artístico). Obviamente que o tipo de relação que cada espectador estabelece com a obra se encontrará em níveis de intimidade distintos, uma vez que a amplitude de possibilidades relacionais é infinita.

¹²

Idem, p.71.

As obras de Neto redimensionam o espaço: a sala passa a ter outra configuração, com formas mais atractivas, (menos repulsivas); com a revelação de um novo espaço, as regras deverão ser outras e cada indivíduo terá a liberdade para descobrir quais são. Ninguém poderá dizer que o que se tem como verdade da experiência da obra de Neto seja inválido já que, para cada experiência, serão criados critérios relacionais únicos.

Estes critérios não são anteriores ou exteriores à relação com a obra, formam-se de um modo simultâneo com a própria experiência sobre a qual incidem:

«(...) não são obras para ser contempladas, mas sim para agir com elas, para vivê-las. (...) A obra deixa de ser algo longínquo e intocável e transforma-se em veículo espiritual das emoções e da mente.»¹³

Repare-se que segundo José Jiménez, as obras de Neto (e idealmente as obras de arte em geral) não se elevam acima de qualquer possibilidade de alcance por parte do espectador, também não se apresentam simplesmente como objecto inerte, constituem-se como corpos vivos, com os quais partilhamos emoções, de forma mais ou menos contemplativa, de forma mais ou menos experimental, de forma mais ou menos interessada. Perante grande parte das obras de Ernesto Neto somos convidados a estar à vontade para tocar, habitar, penetrar a sua obra.

Miguel Fernández-Cid dá continuidade à mesma ideia:

«As obras de Neto são um contínuo convite a que nos aproximemos delas, as percorramos, as vejamos crescer, desenvolverem-se, relacionarem-se com o espaço e com o visitante.»¹⁴

Neto cria elos entre o espaço, a obra e o espectador de tal forma que não se percebem como individualidades mas como uma totalidade. A obra acontece com e pelo espectador num tempo presente, à semelhança do tempo exterior à obra; inserido num espaço que o acolhe, o espectador não necessita de se

¹³ José Jiménez – **O cosmos na pele**, in Centro Galego de Arte Contemporânea – Ernesto Neto. O corpo nu tempo. 2001, p. 208.

¹⁴ Miguel Fernández-Cid – **Esculturas delgadas**, in Centro Galego de Arte Contemporânea – Ernesto Neto. O corpo nu tempo. 2001, p. 26.

desligar do exterior, o tempo é o mesmo – é o tempo exigido pelo seu próprio corpo.

O espectador da arte contemporânea é um espectador com interesses alargados, com uma vida ocupada, com família, com uma vida que não permite encontrar momentos extra para usufruir de obras de arte no que de mais complexo elas implicam. A tentativa de chamar aos museus um maior número de visitantes poderá ter vulgarizado a ida a um museu, poderá ter criado um padrão no que diz respeito à forma de recepcionar os espectadores, de os colocar de forma controlada em frente a uma obra criando leis de relacionamento. Para o mais comum dos espectadores não haverá problema no tipo de controlo que as instituições fazem, no entanto para as pessoas que não vêem uma exposição como se de um conjunto de montras se tratasse, as estratégias de organização e exposição poderão tornar-se demasiado castradoras. É neste sentido que o trabalho de E. Neto também pode constituir uma chamada de atenção relativamente à rigidez das estruturas institucionizadas.

Fernández-Cid reforça a ideia:

«Os espaços perdem a sua rigidez, ficam seduzidos, tal como os espectadores ante as obras participativas, que o envolvem e pedem para ser penetradas, descobertas, ocupadas. Obras que deixam de ser pele sobre o espaço para serem formas junto do espectador.»¹⁵

As Naves contrariam a indicação da postura rígida que as paredes da sala de exposições obriga. A pele das obras sobre o espaço foi a forma de Neto conseguir unir o corpo do espectador ao espaço, tornando-os um só corpo. Numa exposição ordinária, há pelo menos três elementos que eventualmente se cruzam, mas que raramente se interpenetram: o espaço, o espectador e a obra. Neto consegue fundi-los baseado nas regras básicas da vida, sem esquemas, sem leis definitivas, usando simplesmente a ideia de uma trama

¹⁵ *Idem*, p. 28.

feita de construções diferentes que encontram definição e forma na relação que estabelecem.

A partir do aspecto sério e comprometedor de um museu, E. Neto numa atitude (des)comprometedora agiliza o ambiente, tornando-o mais facilmente acessível. Usando o processo de Neto como exemplo extrapolaremos para os processos que usamos genericamente na resolução de problemas. Assim pensemos que a forma mais segura de concretizar os nossos projectos passa pela resolução menos comprometida, pela solução mais simples e menos “séria” (ou seja, menos unívoca).

▪ 1.3. Espaço do corpo

Perante a noção de que o corpo, o sensível define elementarmente, antes de qualquer outro factor, aquilo que faz parte do entendimento da realidade comum aos seres humanos, reflectiremos sobre a obra, o corpo da obra, o espaço da obra e simultaneamente, porque lhe é intrínseco, o envolvimento com o espectador, o corpo do espectador e o espaço do espectador.

Numa definição de espaço Yi-Fu Tuan considera que é mais um termo abstractizado pela linguagem que para além de remeter para um conjunto complexo de ideias¹⁶, implica uma noção de flexibilidade no sentido em que poderá ser dividido, redimensionado, estruturado de acordo com as necessidades específicas de cada contexto. Os espaços vão adquirindo formas distintas no entanto todos têm a mesma referência: o Homem. Numa observação da realidade, da forma como os espaços se organizam, ou melhor, da forma como organizamos os espaços, chegaríamos à conclusão de que pensamos, projectamos e realizamos os espaços tendo em conta a estrutura do nosso próprio corpo e a malha de estruturas que se cria entre indivíduos. Num processo de construção espacial há portanto dois níveis: biológico e social. É importante acompanhar o pensamento de Yi-Fu Tuan no que diz respeito ao apuramento da terminologia: Tuan chama a atenção para o paralelismo entre corpo/espaço e Homem/Mundo para eliminar a hipótese mais imediata de considerar o corpo como objecto e o espaço ocupado por este. O corpo tem vida e o espaço é construído com estruturas complexas segundo planos previamente definidos. Portanto, embora usando a terminologia mais elementar, não deixam de implicar as ideias complexas subjacentes, de forma mais evidente e consensual, aos outros termos.

Se os termos corpo/espaço podem sugerir a aproximação perigosa à objectualidade, os termos Homem/Mundo sugerem a aproximação potencialmente excessiva à intelectualização dos elementos mais básicos da vida.

¹⁶ Yi-Fu Tuan – **Space and place. The perspective of experience**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p.34.

Ernesto Neto em entrevista comenta a relação entre o corpo e a mente:

«A verdade é que o corpo é tudo o que tenho! Sem ele não sou nem existo! (...) reconheço a necessidade de adoptar uma postura crítica contra a supervalorização do mundo mental, ou melhor, lógico-racional no mundo supercivilizado, onde creio que existe uma separação muito grande entre o corpo e a mente.».¹⁷

Uma vez que vivemos sob essa tendência de supervalorizar o mundo mental, Ernesto Neto cria corpos orgânicos à procura de uma alternativa para o pensamento do corpo como máquina. Uma vez que naturalmente nos sentimos mais à vontade com uma explicação matemática dos fenómenos, e uma vez que optamos por construir imagens geométricas da realidade, e ainda, já que este tipo de fenómenos se alastra e domina o pensamento contemporâneo, Ernesto Neto procura construir formas que obriguem a pensar de forma orgânica.

Neste sentido o pensamento de E. Morin fomenta a consideração do mundo actual racionalizado:

« Vivemos sob o império dos princípios de disjunção, de redução e de abstracção, cujo conjunto constitui o que eu chamo o “paradigma da simplificação”. Descartes formulou este paradigma mestre do Ocidente, ao separar o sujeito pensante (ego cogitans) e a coisa extensa (res extensa), quer dizer filosofia e ciência, a ao colocar como princípio de verdade as ideias “claras e distintas”, ou seja o próprio pensamento disjuntivo. Este paradigma, que controla a aventura do pensamento ocidental desde o século XVII, permitiu sem dúvidas os grandes progressos do conhecimentos científico e da reflexão filosófica; a suas consequências nocivas últimas só começam a revelar-se no séc. XX.»¹⁸

A construção da modernidade e da contemporaneidade efectuou-se por um movimento de mecanização do real, tendo a racionalização e a matematização do real desempenhado um papel determinante na estratificação da realidade para seu conhecimento e domínio. Sabemos no entanto que estes processos congelavam o conhecimento, organizavam a realidade em esquemas unívocos,

¹⁷ Cecília Pereira – **A fragilidade do mundo**, in Centro Galego de Arte Contemporânea – Ernesto Neto. O corpo nu tempo. 2001, p. 289. (Entrevista a Ernesto Neto)

¹⁸ Edgar Morin – **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1991, p.15.

fugindo dessa forma à inicial pretensão de domínio e manipulação da realidade. Medindo, calculando e enumerando estratégias de rigor para definir todas as coisas, baseados na pura matematização pela elaboração de fórmulas, a realidade é transfigurada avaliada quantitativamente de acordo com os resultados objectivos das equações.

Não podemos esquecer porém que são seres humanos que fazem os cálculos, que medem com rigor, que estudam tão pormenorizadamente a realidade. A ciência não pode chegar a um fim de verdade absoluta, há demasiados factores que interferem a limpa concretização dos estudos científicos.

Da mesma forma David Abram sublinha:

«Mesmo o mais indiferente dos cientistas tem de começar e terminar o seu estudo neste indeterminado campo de experiência em que as alterações de clima ou de estado de espírito podem mudar a sua experimentação ou a sua interpretação de “os dados”: também o cientista tem de tirar tempo às suas medições e análises para comer, defecar, conversar com os amigos, interagir directamente com um mundo familiar que nunca é explicitamente tematizado e definido.»¹⁹

Qualquer tentativa de anular estes factores de indefinição das actividades mais rigorosas elimina por consequência a validade pretendida num estudo que procura provar ou justificar determinado fenómeno. Se se conseguir integrar ou prever de alguma forma a integração dos factores sensíveis necessários; se se considerar portanto numa determinada percentagem a possibilidade de os estudos serem influenciados por factores externos e inesperados, para além de já não constituir propriamente uma surpresa no processo, será possível filtrar unicamente o tipo de informações que pretendemos estudar – ou pelo menos teremos a capacidade de identificar os elementos procurados a partir dos dados “transfigurados” pelo sensível.

Mesmo que nos possamos deixar influenciar emocionalmente pelo contacto com determinada pessoa, numa conversa por exemplo, nunca deixamos de compreender o que objectivamente nos é transmitido pela linguagem. Não se

¹⁹ David Abram – **A magia do sensível**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p.33.

pretende insistir em questões relacionadas com a comunicação ou a linguagem, no entanto devemos considerá-las, enquanto seres falantes e comunicadores, para o que se pretende justificar neste momento. A partir deste exemplo somos capazes de fazer o paralelismo e compreender o enorme envolvimento que existe entre os elementos mais objectivos da realidade e as emoções, o entendimento individual e subjectivo das coisas – de tal forma que nem sempre é possível ser-se objectivo com as palavras. Com a utilização dos esquemas objectivos da linguagem; apesar de se compreenderem as palavras, apesar de se saber ler ou de se saber descodificar o aglomerado de caracteres que constitui um texto, ou uma conversa, isso não quer dizer que entre dois indivíduos que utilizam a mesma linguagem objectiva não haja diferenças na forma como assimilam os mesmos esquemas. No seio da diferença, a linguagem é uma forma de criar complexidade, permitindo a sustentação dos elos que unem os indivíduos. Digamos que num cenário de emoções, de sensações, de instabilidade, a linguagem constitui-se como um plano mais estável onde é possível conectar informações.

No entanto, actualmente esse plano da linguagem, mergulhado e sustentado também pela turbulência dos fenómenos sensíveis, adquiriu uma nova configuração, a configuração limitada (apesar das várias possibilidades que potenciam) das tecnologias.

Com a evolução das tecnologias acabámos por nos habituar à rápida concretização das nossas vontades. Instantaneamente, carregando num botão, vemos uma vasta e complexa quantidade de desejos realizados. Não requer nenhum tipo de esforço ou envolvimento físico ou intelectual, basta-nos querer. Este fenómeno acabou por corroer as ligações naturais entre indivíduos e a realidade. Não há nenhuma actividade que não seja mediada por um qualquer artifício tecnológico. O corpo e máquina, ou o corpo viciado na máquina, ou ainda o corpo como máquina, constitui um obstáculo ao entendimento da realidade, e que Ernesto Neto combate, sugerindo nos seus trabalhos diferentes formas de compreensão do corpo.

O espaço das obras de Neto é um espaço de profundo entendimento do corpo, de inteligibilidade das sensações, de reflexão e êxtase.

Como forma de tornar visível a dimensão da importância do corpo, Ernesto Neto criou com as Naves espaços do corpo. Tal como considera José Gil acerca do espaço na dança:

«Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objectivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento.»²⁰

Nesta sequência J. Gil refere-se ainda ao espaço construído pelo movimento do corpo como o *espaço do corpo*. É precisamente a este espaço do corpo que não é visível que E. Neto dá forma com as *Naves*. O corpo na relação com o mundo, pelos movimentos dançantes ou não, vai criando películas que envolvem tudo o que reconhecemos com o nosso corpo; na relação com o espaço objectivo do mundo criamos o nosso próprio espaço a partir do que sentimos. Vamo-nos envolvendo com os espaços e recriando-os: atribuindo-lhe texturas diferentes, acentuando ou dispersando a densidade do ar, modelando, como que se de uma teia ou um casulo se tratasse, o espaço. A percepção do espaço do interior para o exterior do nosso corpo, não tem fim na pele que cobre objectivamente os nossos músculos e os nossos ossos; o espaço do corpo prolonga os limites da pele, tornando-a espaço.

Por isso é que na observação de José Jiménez:

«Tudo tem lugar, acontece, numa escala humana: a escala do corpo.»²¹

Tudo está relacionado com o corpo; as coisas ganham mais ou menos dimensão e imponentia tendo em conta a dimensão do próprio corpo. O nosso corpo é grande em relação a um animal como a formiga, já em relação ao elefante perde dimensão (ou vice versa, é a formiga que perde dimensão e o elefante que ganha). Para fazermos a representação de uma paisagem por exemplo, a principal referência é o nosso corpo – o ponto de vista é determinado pelas características e posição do corpo de quem representa.

²⁰ José Gil – **Movimento total. O corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001, p.57.

²¹ José Jiménez – **O cosmos na pele**, in Centro Galego de Arte Contemporânea – Ernesto Neto. O corpo nu tempo. 2001, p. 206.

Neste sentido, remetendo a experiência do mundo para a dimensão que ganha em relação ao corpo, e como corpo vivo sensível, M. Fernández-Cid refere em relação à obra de Neto:

«(...) As obras de Neto são um contínuo convite a que nos aproximemos delas, as percorramos, as vejamos crescer, desenvolverem-se, relacionarem-se com o espaço e com o visitante. Muitas vezes o espectador completa-as quando supera a experiência visual e aviva os sentidos, quando as cheira e toca, quando as torna reais, as reconhece vivas.»²²

As esculturas de Neto permitem diferentes tipos de envolvimento no que diz respeito ao corpo. O corpo, aquele que vê, cheira, toca, aquele que sente tem, nas obras de Neto, uma oportunidade de se revelar da forma que mais se adapte à sua maneira de ver, cheirar ou tocar. As obras de Neto são um exemplo no que diz respeito à ideia de que nem só os olhos vêem. Para vê-las é necessário, cheirar, tocar, entrar, sentir, é necessário vivê-las (fig.7).

Apesar de termos de nos orientar por leis e regras específicas para vivermos em sociedade, em conjunto com outros indivíduos (quer seja no interior de uma determinada instituição, ou de forma mais abrangente, como habitante de uma determinada zona, cidade ou país), não deixamos de ser independentes, e de ter a possibilidade de criar as nossas próprias regras nas nossas casas; não deixamos de decidir sobre o que queremos para as nossas vidas, não deixamos de fazer as nossas escolhas perante o que a vida nos proporciona. Pode dizer-se que esta é a regra para compreender as obras de Neto: saber que podemos fazer escolhas tal como as fazemos quotidianamente. É normal que o espectador da obra de Neto se sinta empurrado para o interior do corpo das suas esculturas e que entre e explore as suas “entranhas”, no entanto, podemos escolher entrar por essas aberturas evidentes e levarmos o nosso corpo para o interior, como podemos percorrer toda a obra entrando por cada um dos pequenos poros da fina pele que protege esse interior com o nosso olhar. Há como que um convite contínuo à penetração das esculturas: o

²² Miguel Fernández-Cid – **Esculturas delgadas**, in Centro Galego de Arte Contemporânea – Ernesto Neto. O corpo no tempo. 2001, p. 26.

espectador pode efectivamente entrar na escultura, o seu corpo dentro de outro corpo, ou penetrar com o olhar entrando doutra forma na mesma escultura.

Há muito tempo que as obras de arte convidam à sua penetração. Já no Renascimento, pela perspectiva, o espectador era levado a entrar na obra pelo olhar. No que diz respeito ao tipo de relação que a perspectiva veio introduzir, houve ao longo da história da arte, um progressivo afastamento do espectador em relação à obra. Tida a consciência deste afastamento, e da acessibilidade a todas as coisas, os espectadores passaram a relacionar-se com tudo o que estaria à sua volta, relegando para outros planos de interesse os valores das obras de arte. O forte carácter relacional das obras de arte contemporâneas poderá querer dizer que se pretende voltar atrás e encontrar a profundidade perdida. Aprenderemos a encontrar a profundidade das obras se procurarmos aprofundar as nossas experiências (como criadores ou como espectadores).

Podemos atingir vários níveis de profundidade em relação a uma obra: relativamente à de E. Neto mostra-se a entrada efectiva na obra, mas poderemos pensar que o espectador encontra diferentes tipos de portas e de profundidades no contacto com outras obras. No momento renascentista de descoberta da profundidade levada até ao infinito pela perspectiva, o espectador desempenha um papel preponderante na descoberta dessa profundidade, e a obra um papel fundamental para a efectiva complexificação da consciência do espectador. As pinturas construídas pela perspectiva são um prolongamento da realidade, não há frestas que incomodem a articulação que procuramos fazer na reconstrução da obra pelo nosso olhar. Não deixamos de levar as particularidades da nossa realidade para dentro do espaço pictural, e com isto não violamos, só enriquecemos os conteúdos da construção plástica que absorvemos.

Neste espaço não encontramos barreiras, nem nenhum tipo de limite que impeça a livre expressão da nossa complexidade. A obra, os espectadores, são completamente permeáveis e neste sentido é feita uma constante construção tramada, que vai ganhando maior ou menor densidade dependendo da contribuição mais ou menos especializada do espectador. A trama

complexifica-se sempre que há confrontos de complexidades (que tanto podem ser antagónicas como dialógicas). Todos somos complexidades (mais ou menos densas); ao cruzarmos as nossas complexidades criamos uma trama de conhecimento que por sua vez incrementará a nossa complexidade. As obras enquanto elementos de complexidade permitem estes jogos, estas construções.

A relação com a realidade deixa no entanto de ser vista da mesma forma, ou melhor, a obra deixa de intermediar os jogos de complexidade que a realidade potencia, a partir do momento em que se colocam limites, se fecham as janelas que a perspectiva tinha aberto.

«Com Velázquez, a introdução de um plano que determina uma delimitação do espaço – com a interrupção da concepção do espaço “infinito” renascentista – funda um novo paradigma (...) o da construção formal e da correlativa consciencialização do próprio espaço plástico enquanto espaço autónomo. Como se, com Velázquez, e em particular com “Las Meninas”, a pintura tivesse ganho uma nova consciência da sua autonomia objectiva – ou seja, de objecto concreto –, libertando-se do constrangimento da ilustração ideológica ou religiosa, para passar a encarar-se a si mesma como um discurso autónomo com problemas próprios que só poderiam passar a ser resolvidos e desenvolvidos no interior da própria arte.»²³

Esta objectividade começa a dar corpo ao espectador e objectualidade à obra. O espectador deixa de poder explorar os tempos da pintura do infinito, deixa de ir além do tempo, deixa de poder ir ao passado e cruzá-lo com o futuro, passa a ter um espaço e tempo restrito, ficará fechado num cenário e deverá compreender o presente nesse espaço. A representação aproximou-se do espectador: não permite que vá além do espaço a que está confinada, não permitirá que se perca no tempo, por ter a ver mais com um tipo de *Tempo determinado que não deriva já de uma concepção mítica (atemporal) da pintura e da representação, nem de uma concepção religiosa (intemporal)*.²⁴

Embora não seja possível fazer esquemas, entendamos de uma forma esquemática: de uma ampla janela para o infinito, como prolongamento da própria realidade, passamos a ter o espaço de representação como palco,

²³ Bernardo Pinto de Almeida – **O plano da imagem**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p.52,53.

²⁴ *Idem*, p.78.

cenário cujos elementos podemos compreender, articular, mas não ultrapassar. Esta é a primeira passagem no processo de retraimento pictural.

«O quadro enquanto palco é justamente a metáfora ideal desse retraimento. O número de acontecimentos possíveis de ocorrer sobre um palco é finito, tal como o seu tempo de acontecer é mensurável.»²⁵

A este espaço confinado de representação onde o espectador ainda tem lugar para compreender os elementos que o compõem, segue uma representação sem espaço para o espectador – é o espaço pictural como montra. Aos poucos o espectador foi sendo expulso do interior do quadro.

É com Manet que este fenómeno vai ganhar maior impacto. Se as personagens parecem sair da pintura, se não há perspectiva que permita a entrada dos espectadores nas obras, se o próprio espectador se vê fora do quadro, então não há dúvida que o retraimento do espaço pictural chegou ao máximo do que seria possível. Toda a representação se aproximou da superfície da tela. Neste sentido, o olhar do espectador apenas percorrerá a superfície da pintura – tudo estará nessa superfície.

As obras, para além de se terem fechado sobre si, na sua especificidade, e de terem afastado o espectador, foram ainda mais longe. Enquanto objectos finitos, acabados, colocados num espaço, saíram de si e foram definir-se na relação que estabelecem entre si, o espaço e o contexto (os públicos que visitam a exposição). Para Fried²⁶, uma obra de arte não se presta ao confronto com o contexto em que é feita: o contexto contaminá-la-ia, deturpando-a, retirava-lhe a aura, dessacralizava-a. A teatralidade desses objectos, essas manifestações, está nitidamente para Fried em guerra aberta não só com a pintura modernista, mas com a arte enquanto tal; está a desafiar, a levar ao limite, a própria noção de arte, a própria sensibilidade modernista. Esta experiência do teatral concebe a multiplicidade, a dispersão de sentidos, existe no tempo e nesse movimento pelo tempo altera-se, degenera-se. Sem forma definitiva, sem

²⁵ *Idem*, p.86.

²⁶ Michael Fried – **Art and objecthood** (1939), in Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger (eds.) – Art in Theory – 1648 – 1815 – an anthology of changing ideas. Blackwell Publishers, 2000, p. 822 – 834. (p.825)

constrangimentos, sem limites, o teatral cai no indefinível, numa inconsistência total. Como objectos, as obras deixam de ter possibilidades construtivas de relacionamento com o espectador. Espectador e obra são agora independentes. Nem a obra é alterada pelo espectador, nem o espectador sai alterado na presença da obra. O espectador não contempla, está presente perante um objecto. Os fenómenos que daqui advieram denotam alguma preocupação em recuperar um tipo de relação entre espectador e obra que construía alguma coisa de complexo. Estes fenómenos, de que somos contemporâneos, dizem respeito à recorrente forma de criar obras objecto que suscitam a participação do “espectador”: são objectos lúdicos que pretendem chamar a atenção do “espectador” entretenendo-o. O espectador deveria participar como legitimador da obra, isso não quer dizer que tenha de accionar determinados mecanismos físicos para demonstrar essa participação. O movimento foi sendo feito no sentido de ir esquecendo esse tipo de relação entre obra e espectador; agora, embora sejam pensados dentro de um tipo de relação participativa, o sentido dificilmente se inverterá, ou seja, serão sempre relações avulsas que não permitem construir ou reconstruir o que quer que seja.

Para Bourriaud, as obras fazem-se pela participação do espectador, um espectador que vai encontrar no espaço de relação com as obras um paralelismo com fenómenos sociais. Nos termos de Bourriaud, o carácter relacional das obras, ou da sua disposição num local de exposição, tem que ver com a possibilidade de estabilizar e concentrar as contingências do mundo exterior num espaço de equilíbrio e consensualidade.

«(...)o papel dos trabalhos artísticos já não é criar realidades utópicas e imaginárias, mas criar efectivamente uma maneira de viver e um modelo de acção na realidade(...)».²⁷

Se as obras de arte não suscitassem a imaginação ou a utopia, será que ainda estaríamos a falar de obras de arte? Colocando-as única e exclusivamente no plano da realidade, apesar de parecer alargar-se o mundo da arte por se

²⁷ Nicolas Bourriaud – **Relational aesthetics**. Paris: Les Presses Du Réel, 2002, p. 13.

considerar a realidade infinita em possibilidades interpretativas, na verdade estão-se a colocar limites e barreiras ao mais natural desenvolvimento dos fenómenos artísticos. São questões que não se podem manter definitivamente no mesmo plano de acção: poderão estar e fazer-se a partir do seu envolvimento social, do seu contexto (são-no de facto), mas também extravasam esses limites, vão definir-se essencialmente num plano menos consensual, um plano de jogos de subjectividades, um plano fundador, um plano meta-representacional:

«A actividade artística é um jogo, cujas formas, padrões e funções desenvolvem-se e envolvem-se de acordo com o período e o contexto social; não é uma essência imutável.»²⁸

São realmente fenómenos extremamente mutáveis, voláteis, mas não se movem exclusivamente na esfera do social. Numa atitude de exclusividade, nesse plano de acção, não se teria nada além de relações avulsas, programadas de forma a se encaixarem no que é socialmente válido – os indivíduos seriam manipulados como objectos imutáveis. Mas nesse contexto em que as obras e a relação com elas se desenvolve, os indivíduos não são peças manipuláveis, não são sequer reconhecíveis: da sua relação com as obras só conhecemos de facto o que todos mostram – que não deixa de estar relacionado com um certo padrão.

Bourriaud atribui à obra de arte um poder aglutinador: a obra (acontecimento) tem a capacidade de aglomerar indivíduos e é responsável por formar uma massa de assentimento (no que diz respeito ao tipo de procedimentos mais comuns, não deixa de ser esta a regra), mas em termos ideais, este poder da obra (um poder que ninguém lhe nega) corresponderia ao poder de ir além desta evidência. Um poder que coloca cada indivíduo, cada espectador no plano do incerto, num plano de questionamento constante, que o leva acima da realidade, que o coloca no plano meta-representacional. Este será um plano de compreensão, um plano de sustentação das diferenças e dos conflitos, um plano que se reflecte na realidade das aparências e que tornará o espectador

²⁸ *Idem*, p. 11.

consciente da complexidade do mundo. A estética relacional pressupõe discussão, mas uma discussão fechada no contexto específico da exposição. Mas as discussões que qualquer obra exposta pressupõe, são abertas aos mais variados contextos, passados, presentes ou futuros, e poderão continuar fora dos limites específicos da exposição.

A partir deste panorama somos capazes de compreender a evolução no que diz respeito ao espaço do espectador: começamos por encontrá-lo dentro das obras de arte pelo seu olhar, levando o exterior da sua realidade para o interior da obra, criando outra realidade mantida dentro dos limites da obra; o espectador vai-se aproximando de si, do seu corpo, a sua realidade já não se perde no infinito, dentro dos limites da obra, mas começa a reflectir-se na obra, começa a haver uma relação imediata com a realidade do espectador e a obra; entretanto a obra, o espectador, o espaço da obra e do espectador articulam-se livremente e dependendo de múltiplos factores criam obras cada vez mais indefinidas, abertas ao acaso deixando que em cada situação se encontre até onde, e que espaço o espectador poderá ocupar.

Hoje o espectador encontra-se com a obra numa relação de corpo a corpo, num tempo que é definido pelo contacto entre os corpos.

Como considera David Abram:

«O corpo é esse fenómeno misterioso e multifacetado que parece acompanhar sempre a consciência do indivíduo e ser, de facto, a verdadeira localização da consciência do indivíduo dentro do campo das aparências.»

Corpos sem consciência não trariam nada para as experiências de todos os dias, e no mesmo sentido não traria nada aquando do contacto com as obras de arte. Felizmente o corpo é um fenómeno complexo, condição da existência de uma consciência, que é por sua vez condição para a construção diária de novos fenómenos de complexidade. Poderemos considerar o corpo como um ponto de triagem a partir do qual somos capazes de ver as coisas abstractas tornadas corpo. É devido à existência dos corpos (de vários tipos; neste caso falamos do corpo do espectador e do corpo da obra) que é possível localizar e

não perder o que se vai estudando, o que se vai teorizando, o que pela linguagem perde peso e acaba por permanecer à nossa volta inacabado, sem rumo, sem corpo. A relação entre corpos distintos (mas intrinsecamente semelhantes no que os constitui) cria uma rede invisível capaz de suportar, pela multiplicidade de experiências subjacentes a cada um dos corpos, a variedade de fenómenos que a realidade oferece.

Na evidência das palavras de David Abram:

«O “mundo real” em que nos encontramos – o próprio mundo que as nossas ciências lutam por abarcar – não é então um puro “objecto”, não é um “datum” fixado e acabado de que todos os sujeitos e todas as qualidades pudessem ser retiradas, mas é antes uma matriz entrelaçada de sensações e percepções, um campo colectivo de experiência inteiramente vivida de muitos ângulos diferentes.»²⁹

Ou seja, a realidade constitui-se por uma composição onde as experiências subjectivas, de origens, direcções e ritmos diferentes se cruzam. É a multiplicidade de campos fenoménicos que cada um de nós constitui que dá forma ao mais amplo campo fenoménico da realidade. A noção de que as relações intersubjectivas criam uma estrutura dinâmica que compõe a realidade, encontra fundamento no confronto entre corpos, numa outra noção do corpo que sente e é sentido. Isto quer dizer que depois da articulação individual dos elementos percebidos, uma nova articulação é feita no sentido de abranger a realidade dos elementos percebidos no máximo da sua amplitude.

O espaço do corpo, enquanto amplificador das características do nosso próprio corpo, expõe – pelo prolongamento da pele, da pele que é espaço – o sujeito (neste caso o espectador em relação à obra de Neto) a situações complexas. A partir do envolvimento físico com a obra, o espectador vê o seu próprio corpo reflectido na obra. O espaço do corpo também é o espaço da obra, ou do corpo da obra, que por sua vez é o espaço do corpo de outros espectadores. José Gil considera que o corpo se constitui pela textura que o contacto com o espaço lhe atribui, da mesma forma o espaço constitui-se pelas texturas próprias do

²⁹ David Abram – **A magia do sensível**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p.39.

corpo.³⁰ O espaço do corpo de cada espectador, na obra de Neto, constitui a própria obra: é neste sentido que vemos a obra de Neto como multiplicidade, como realidade complexa constituída pelos corpos vivos dos espectadores.

Os corpos vivos, tal como o mundo é vivo, e enquanto complexidades deverão ser designados como *metafenómenos*. José Gil explica:

«Consideramos aqui o corpo já não como um “fenómeno”, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objectivo, mas como um corpo metafenómeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contacto sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida.»³¹

O entendimento do espectador enquanto corpo encontra nesta descrição do corpo de José Gil a sua melhor justificação. Não é por acaso que a consideração inicial, colocada como premissa, do espectador enquanto corpo surge nesta reflexão. O objectivo não passava por definir o corpo como objecto, ou como parcela de um qualquer cálculo de forma a poder avaliar, quantificar, ou estratificar os dados que essa formulação pudesse revelar; remeter o espectador para a sua constituição enquanto corpo foi a forma de o pensar na sua mais elementar e fundamental representação.

Se se entendesse o corpo fechado na pele que os nossos olhos vêem envolvê-lo, as reflexões acerca da sua dimensão acabariam nesse mesmo limite que a pele constitui. No entanto, o corpo não acaba na pele, tem múltiplas extensões, redimensionando-se a cada momento. A pele deixa entrar, a pele deixa sair, a porosidade da pele é a porta que mantém o corpo aberto ao mundo. O corpo

³⁰ José Gil – **Movimento total. O corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2001, p.69.

³¹ Idem, p.68.

está em permanente risco de (im ou ex)plosão, já que assimila, processa, segrega, deteriora e regenera, num ritmo aceleradíssimo, energias de origens e intensidades diferentes. O fervilhar de energias que o corpo capta ou que o corpo expele define o ritmo normal da vida e dos corpos com vida. O corpo vivo do espectador, no interior do corpo vivo da obra, (vida atribuída pelo próprio espectador, que abriu o seu corpo, partilhando as suas energias com a obra), que por sua vez “habita” o mundo que é vivo, gera um fluxo de energias de extrema complexidade. O corpo é este *metafenómeno* de complexidades em relação ao qual não é possível criar definições concisas.

▪ 2. Construções

Numa construção orgânica como é *Globiobabel nudelioname landmoonai*, entre elementos como o vazio, a textura, o volume, os jogos de luz/sombra, surgem noções como carne e porosidade (fig.8):

«(...)a porosidade de um meio (como uma rocha, um sedimento ou *Globiobabel*) descreve o grau de densidade com o qual um material ou esta obra de arte está formado ou instalado no mundo. Isso significa a existência de espaços entre as partículas que formam qualquer tipo de matéria. Tais espaços, maiores ou menores, tornam a matéria mais ou menos densa.»³²

Globiobabel (fig.9) é como uma nuvem que apresenta diferentes tipos de densidade: ora parece de tal forma densa que parece sustentar-nos se nos colocarmos sobre ela, ou tão vaporosa que a atravessamos ao passar por ela. Nas esculturas de E. Neto sentimo-nos pesados, sentimo-nos leves, o nosso corpo perante os diferentes contextos de densidade que constróem o espaço *Nave*, fica mais ou menos pesado, mais ou menos leve dependendo do grau de porosidade. Nos elementos construídos com lycra (os elementos mais porosos, menos densos), sem qualquer tipo de matéria para lhe dar mais corpo, mais densidade, onde passamos exercendo com todo o nosso peso uma força máxima involuntária, o peso do nosso corpo de carne densa ganha expressão; o contraste de densidades é evidente e o nosso corpo é extremamente pesado. Quando experimentamos tocar áreas menos porosas (mais densas) o nosso corpo vai experimentando diferentes pesos.

«Se para Merleau-Ponty a carne é protótipo do Ser, para o Ernesto Neto de Globiobabel a matéria da obra é protótipo poroso da carne. É a densidade da experiência sensorial que torna tudo isso carne. Inabitado, Globiobabel perde a sua espessura.»³³

Numa construção arquitectónica o elemento primordial para a obra ter sustentação são os pilares; nós enquanto individualidades, e para que essa

³² Paulo Herkenhoff – *Globiobabel nudelioname landmoonai. Um beco sem saída! Porosidade*, in Hatje Cantz Verlag – *Seduções*. Zurich: Daros Latinamerica AG, 2006, p.151.

³³ *Idem*, p.151

individualidade seja sustentável, antes de qualquer factor extrínseco indicador, o nosso corpo é o pilar; nesta sequência o corpo encontra o seu pilar na obra. O corpo, para ser corpo tem como condição a porosidade da obra; antes do corpo está a matéria da obra; depois do corpo/carne está o ser (mental); o corpo está entre a obra (matéria) e a intelectualização dela. O corpo é condição para a concretização da obra de arte: sem o corpo a matéria é objecto, sem matéria o corpo também é objectificável.

As *Naves* são tramadas por estas complexidades, criando estruturas dinâmicas que se vão regenerando em cada novo envolvimento corpóreo. A noção de máquina é um pouco avessa para a definição de obra/corpo vivo que se pretende desenvolver, mas há uma certa impressão de mecanismo, de um ritmo de trocas, de entradas e saídas, (out/inputs), de um jogo dinâmico articulado entre estas noções matéria, corpo, obra.

«A porosidade articula a permeabilidade de *Globiobabel*. Essa capacidade exerce-se na escultura como força de atracção do corpo e do seu olhar. Se a reversibilidade não se opera, *Globiobabel* inexistente. A porosidade é o modo como o visível possui o espectador na obra de Ernesto Neto.»³⁴

Os espaços recriados por Neto são totalidades, funcionam como organismos compostos por vários elementos que, com tipos de contribuições distintas (que podem ser involuntárias ou pensadas e conscientemente construídas) definem-se pelo que são globalmente ou pelas relações construídas entre cada um dos elementos em concreto.

Existe um fluxo relacional contínuo entre o corpo do espectador, o corpo da obra e o espaço. A obra é porosa, tornou-se tão permeável que absorve o olhar e o corpo do espectador. O espectador vive uma experiência de grande intensidade passando por vários níveis de relação com a obra, dois dos quais de forma complementar consistem no seguinte: o corpo entra na obra, expande-se pelos sentidos, abrangendo a obra na sua totalidade (continua a ser a um corpo conectado com o exterior através do olhar); o corpo sai da obra

³⁴ *Idem*, p.151.

mantendo um elo relacional pelo que já viveu no interior e pela possibilidade de nunca deixar de se relacionar pelo olhar com esse interior. Poderíamos definir níveis de relação bastante particulares e isso teria que ver com a experiência individual de cada espectador, no entanto, de uma forma global podemos dizer que nestas obras estão em jogo os seguintes elementos-base de toda uma obra infinitamente construída: porosidade, absorção, permeabilidade, corpo, olhar, atracção, reversibilidade, transparência, continuidade.

Apesar do rigor da construção material da obra, e apesar de se constituir como um grande volume colocado de forma segura, de se utilizar materiais extremamente resistentes e de grande durabilidade, estas obras estão sempre a ser alteradas. Variam na forma, nos volumes, nos pontos de luz/sombra, variam nos planos de transparência, variam na relação que estabelecemos entre o interior/exterior, variam em múltiplos factores e que se multiplicam tantas vezes quantas as que o espectador quiser procurar; variam ainda entre a experiência de dois espectadores diferentes. As sensações que estas obras suscitam, os termos que utilizamos para descrevê-las ou falar delas, remetem para uma ideia de fluidez. Como matéria que vai passando por vários níveis de densidade, por ser por vezes mais porosa, mais permeável, por ser mais límpida, ou mais opaca e resistente, parece passar por vários estados de saturação, parece poder-se evaporar, parece fluir livremente sem leito delimitador, parece uma massa de água onde podemos mergulhar e onde nos podemos manter à superfície.

A estrutura movediça de Globiobabel é referida por Paulo Herkenhoff da seguinte forma:

«O não-figurativo, o figural, o informe rondam a essência das diversidades de *Globiobabel*. O mundo *malevitchiano* da não-figuração e *Globiobabel* convergem na direcção do não-cartografável. Só pode ser mapeável por uma cartografia movediça que encontre rios e lagos nos entre-poros.»³⁵

As estruturas de Globiobabel mantêm-se firmes (ainda que balanceantes) graças à constituinte natureza renovável e regeneradora da sua forma. Não

³⁵ *Idem*, p.153.

será portanto possível criar um esquema representativo dessas estruturas já que adquirem aspectos distintos em cada momento que nos relacionamos com elas. Apesar de ser sustentada por estruturas físicas fortes, não deixam de ser pontos de energia por onde os vários fluxos energéticos que percorrem a obra passarão necessariamente na ligação entre o interior e o exterior desta.

A vida (consideremos o grande tema das construções de E. Neto) é caracterizada pelo relacionamento entre corpos, pela constante (re)construção de estruturas, pela articulação imbricada entre corpos, pelo movimento composto de ritmos diversos, pela multiplicidade, pelo acaso, pela complexidade, pela simplicidade. Ernesto Neto construiu a sua obra com as mesmas características da vida. Da mesma forma que se caracterizou a vida pelo relacionamento entre corpos, pela constante (re)construção de estruturas, etc. a obra de Neto envolve o mesmo tipo de caracterização.

▪ 2.1. Forma / Formações

Segundo Bourriaud as representações, as obras de arte enquanto representações da realidade, reflectem a imagem das relações humanas e neste sentido, poderão referir-se a valores reflectidos para a sociedade.³⁶ Poderá ser verdade dependendo do tipo de relações humanas que se tem em conta nesta definição: se se vir as relações humanas como relações complexas, como estruturas orgânicas, então poder-se-á utilizar esta metáfora – as obras de arte reflectem a imagem das relações humanas. Desta forma também os valores da obra poderão ser transpostos para a sociedade – uma sociedade de valores múltiplos, de subjectividades, de valores voláteis e instáveis. O paralelismo que se estabelece terá que ver com a natural forma de organização dos Homens e das coisas criadas, objectos, projectos, pensamentos, ideias. Faz parte da própria natureza do homem a troca de saberes, o confronto de identidades. O Homem *auto-eco-organiza-se*, na definição da sua individualidade, da sua subjectividade, em relação sistemática com a realidade exterior, com a sua envolvência, com as subjectividades dos outros – uma relação de confronto de complexidades *eco-subjectivas*. Bourriaud faz uma citação de Duchamp para reforçar a ideia de jogo de relações: para Duchamp a arte seria um jogo entre todas as pessoas e todos os períodos, assim como para Bourriaud, estas relações inter humanas seriam um jogo responsável pela existência das formas, dos objectos.³⁷ Sublinhe-se esta questão, não deixando no entanto de acautelar o facto das formas e objectos criados poderem ser objectos recriáveis – objectos feitos na sua especificidade, mas flexíveis, abertos à discussão e à crítica como forma de se afirmar, de se refazer constantemente.

Deverão considerar-se estas formas como objectos equilibrados e coerentes, como unidades: unidades feitas de estruturas mutáveis, unidades que poderão ser sempre colocadas à prova, unidades que assentam sobre um estrutura de mudança, de questionamento. Esta unidade e coerência está na sua constitutiva desordem e incoerência. Tal como é referido por Bourriaud a forma

³⁶ Nicolas Bourriaud – **Relational aesthetics**. Paris: Les Presses Du Réel, 2002, p. 18.

³⁷ Idem, p.19.

constitui-se como elemento de conexão, a forma acontece num momento construído, como princípio de aglutinação dinâmico.³⁸ Neste sentido (propõe ainda Bourriaud) deveremos falar, na contemporaneidade, de *formações* e não de *formas*. As formas não são fechadas, acabadas, finitas, as formas são abertas, inacabadas, infinitas. As formas estão em permanente construção, num processo dinâmico, numa relação dialógica, numa articulação de movimentos. As obras de arte contemporâneas, enquanto formas dinâmicas, evidenciam a sua formação a partir de um processo de confronto, de diálogo, de discussão com as outras formações propostas por outros artistas, ou com outro tipo de formações análogas ou díspares.

«(...)a forma é meramente uma propriedade relacional, ligando-nos com aqueles que nos reificam pela maneira como nos vêem(...)»³⁹

Sem que se possam ver como objectos fechados, sem alteração, as *formas-formações* pressupõem uma activação por parte do espectador, são formas que se sustentarão na reconstrução feita pelo espectador, são formas que se elevarão ao plano subjectivo da imaginação de cada espectador e que ganharão “forma” enquanto complexidades. As formas, as obras, o espectador, o espaço da obra, são entidades incompletas.

«É necessário que reconheçamos o indeterminado como um fenómeno positivo. É nesta atmosfera que se apresenta a qualidade. O sentido que ela contém é um sentido equívoco, trata-se mais de um valor expressivo que de uma significação lógica.»⁴⁰

Será o indeterminado que irá determinar a qualidade de uma representação diferenciada. A realidade é-nos apresentada como um painel de possibilidade várias cuja compreensão só é possível se formos construindo com referências pessoais outros painéis ajustados aos nossos níveis de compreensão. Não somos capazes de descodificar o painel de diversidades da realidade, temos a possibilidade de usarmos algumas referências para encontrarmos unidades

³⁸ Idem, p.21.

³⁹ Idem, p.22.

⁴⁰ M. Merleau Ponty– **Phénoménologie de la perception**. Éditions Gallimard, 1945, p.24.

complexas. Vamos enriquecendo os nossos painéis individuais pela constante busca de referências à realidade diversa, como pelos elementos resultado de cada busca e processamento que deixamos no painel da realidade múltipla em cada contacto com esta. Até saber gerir esta troca, até saber equilibrar o número de escolhas, até saber seleccionar o que é compatível com o nosso painel de referências, tudo acontece aleatoriamente, livremente, sem termos consciência disso.

«A experiência primeira é a da imagem intensiva. Antes de a percepção se estabilizar, se fixar à distância e se impor, o mundo da primeira infância organiza-se em torno de vagas sensoriais num turbilhão, imprevisíveis. Antes da constância perceptiva, há as variações da imagem. Porque a sensação desabrocha em imagens, tal como a percepção: o bloco emotivo que as atravessa e as envolve mantém-nas ainda soldadas, indiferenciadas, sincronizadas.»⁴¹

A realidade à qual recorreremos para obter conhecimento, é constantemente renovada, ou seja, como não assume uma posição definitiva, adquirindo a cada momento novas formas, traz elementos novos, refaz-se. Simultaneamente, nós vamo-nos refazendo, obtendo novas referências. Não se pode considerar um sistema cíclico porque teríamos por definição de voltar sempre ao mesmo sítio, mas a ideia de movimento giratório poderá ser a imagem para representar o movimento da realidade. Então tentemos compreender a seguinte imagem: um cilindro que roda com a superfície exterior impregnada com uma determinada substância aderente; a esta superfície estão coladas aleatoriamente as referências da realidade; nós, estando à volta deste cilindro e com níveis de adesão distintos, podendo ainda escolher uma posição à volta do cilindro, conforme o cilindro vai rodando vai deixando referências coladas em cada um de nós, ao mesmo tempo que nós vamos colar elementos “excedentes” no cilindro da realidade. Num movimento constante vamos sendo impregnados e vamos impregnando a realidade.

⁴¹ José Gil – **A imagem nua e as pequenas percepções**. Lisboa:Relógio D'Água, 2005, p.23.

«O mundo e eu damos e recebemos reciprocamente. A paisagem tal como directamente a experiencio dificilmente é um objecto determinado; é um reino ambíguo que responde às minhas emoções e, em troca, apela aos meus sentimentos.»⁴²

A este mundo que responde às nossas questões e que nos levanta importantes questões, D. Abram chama *mundo vivo*. É portanto neste mundo vivo que as coisas acontecem, é neste mundo que é vivo, e que é intuitivo, turbulento, de carácter fortemente subjectivo e múltiplo, que apesar de tudo encontramos o equilíbrio. Sendo o mundo vivo, à semelhança de qualquer ser vivo, sobrevive graças à relação de interdependência e sustentação que existe entre indivíduos. Quer dizer que com o mundo há sempre um tipo de troca, um tipo de diálogo.

No corpo do mundo representado nas *Naves* de E. Neto, os espectadores sentem, como eco do seu próprio corpo, os ritmos de um corpo vivo; acompanham os movimentos de entrada e saída, respiram em cada vislumbre de uma abertura, inspiram, expiram em cada espaço vazio, esticam um braço, uma perna, caminham no interior do corpo de um mundo que é vivo. Apesar de não ser possível encontrar um equilíbrio familiar no tipo de corpo que as *Naves* representam, existe uma unidade complexa que articula de forma aparentemente desarticulada as estruturas do corpo humano: a boca, os braços, as pernas, os poros, orifícios como o nariz, as orelhas, pontos de transparência para penetrar e para deixar passar o olhar para o exterior. Além de ser corpo, enquanto mundo, enquanto corpo de um mundo que é vivo, pela sua envolvimento, ganha um carácter geográfico numa escala intimista dum mundo que é de todos e de cada um. Cada *Nave* é um microcosmos cujo elemento fulcral de vida é o espectador.

De uma forma concreta, Frank Popper refere que:

«O essencial não é mais o objecto em si, mas a confrontação dramática do espectador com uma situação perceptiva.»⁴³

⁴² David Abram – **A magia do sensível**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p.32.

⁴³ Frank Popper – **Le déclin de l'object. Art_Action_Participation 1**. Paris: Éditions du Chêne, 1975, p.20.

Nas nossas experiências, quer sejam de carácter objectivo de requisitos matemático-científicos, quer sejam de carácter subjectivo pleno em emoções e intuição, não devemos ignorar o facto de não podermos efectivar nenhum fenómeno enumerando questões que o definam. A nossa experiência é intrinsecamente ambígua por não deixar de haver sistematicamente um elo de subjectividade e indefinição que a une aos padrões dinâmicos e sensíveis da vida. De outra forma, sem considerar a forte expressão da subjectividade na experiência das coisas, os resultados seriam nulos, ou seja, de nada serve fazer estudos intensivos sobre uma determinada matéria se não se tiver em consideração o quão determinantes podem ser os factores subjectivos para validar o estudo. O mundo não será feito de uma soma avulsa de subjectividades, porém importa apontar a subjectividade como factor chave para conceber o mundo em toda a sua complexidade.

Será na experiência directa de cada indivíduo que o mundo encontrará o aglutinante para compor articuladamente a realidade. Lembrando a elementaridade dos fenómenos perceptivos directos como peças para um construção complexa da vida David Abram refere a fenomenologia e seus princípios inaugurados por Edmund Husserl:

«A fenomenologia, como ele enunciou nos primeiros anos de 1900, iria voltar-se para as “próprias coisas”, para o mundo tal como é experienciado na sua imediatez sentida. Diferentemente das ciências baseadas na matemática, a fenomenologia não procuraria explicar o mundo, mas sim descrever tão exactamente quanto possível a maneira como o mundo se faz evidente à consciência, a maneira como as coisas começam por surgir na nossa experiência directa e sensorial.»

Fenomenologicamente o que é relevante para a nossa experiência é a consciência de um plano básico sensível determinante para o desenvolvimento do qualquer tipo de estudo ou conhecimento. A fenomenologia não trata os elementos básicos da percepção como dados quantificáveis ou manipuláveis no sentido em que a ciência o faz; coloca em evidência o que a ciência por muito tempo manteve escondido ou considerou acessório para o seu desenvolvimento. A fenomenologia vem mostrar à ciência que os fenómenos da experiência subjectiva não só não são dispensáveis como são o verdadeiro

fundamento de toda a experiência mais ou menos matematizada, mais ou menos científica. Trata-se de uma questão incontornável: a experiência subjectiva, como considera D. Abram, definida por *padrões enigmáticos e em permanente mudança*⁴⁴ constitui necessariamente a estrutura mais básica para o conhecimento que começa nas experiências do quotidiano, nas coisas que nos envolvem.

Como afirma David Abram:

«A nossa experiência directa é necessariamente subjectiva, necessariamente relativa à nossa própria posição ou localização no meio das coisas, aos nossos desejos, gostos e preocupações particulares. O mundo quotidiano em que temos fome e fazemos amor dificilmente é o “objecto” matematicamente determinado por que as ciências se interessam. Apesar de todos os artefactos mecânicos que agora nos rodeiam, o mundo em que nos encontramos antes de nos empenharmos em calcular e medir não é um objecto mecânico e inerte, mas um campo vivo, uma paisagem aberta e dinâmica sujeita aos seus próprios estados de espírito e às suas próprias metamorfoses.»⁴⁵

Nesta reflexão encontramos um paralelismo com o pensamento e a postura de Neto em relação à realidade. É possível identificar uma relação evidente entre esta noção da realidade e as pretensões de Neto ao valorizar a vida neste parâmetros para a concretização do seu trabalho. A consciência de um mundo que manipula, que controla pela força pretensiosamente superior da ciência e dos meios mecanizados, reflectiu-se no trabalho de Neto no sentido em que tenta chamar a atenção para essa situação criando obras que obrigam a reflectir e ter consciência da necessária elementaridade dos fenómenos indeterminados da vida de cada indivíduo. Embora tenha criado objectos recorrendo a estudos matemáticos para tornar possível a sustentação das formas equilibradas por diferentes tensões, pesos, dimensões, etc., as suas realizações não deixam de ser objectos feitos pelo corpo, para o corpo, e em relação ao corpo, num grande processo de entrega, testando os seus limites, dado que todos os elementos das esculturas de Neto são manufacturados, são

⁴⁴ David Abram – **A magia do sensível**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p.35.

⁴⁵ *Idem*, p.32.

colocados, montados e testados pelo corpo do artista e dos seus colaboradores.

O trabalho de Neto pode ser entendido fenomenologicamente no processo de construção e articulação dos materiais que compõem a obra no sentido em que vemos erguer-se uma estrutura apoiada no que se conhece da vida e da sustentação dos corpos na relação com outros corpos.

Num amplo processo de construção, e entre outras coisas e procedimentos, o entendimento dos corpos dos construtores de uma *Nave*, constitui-se, ainda que aparentemente despojado de qualquer importância, como o mais relevante dos fenómenos constituintes da obra. Para além de uma envolvimento com os materiais e respectivo conhecimento obtido pelo contacto directo (quando se deitam sobre, quando caminham sobre, quando tocam com as mãos, quando tocam com os pés, quando os passam pela cara), no momento de construção de uma *Nave* assiste-se, torna-se portanto visível, o processo de construção de um sistema complexo – à semelhança do que acontece todos os dias no mais variado tipo de contactos e relações que desenvolvemos. Os construtores da obra são corpos que em contacto com os materiais e com os corpos uns dos outros, num momento de múltiplos contactos, em que se vêem trabalhar e colaborar em vários ritmos, experimentando chegar a uma determinada altura, tentando atingir um nível mais ou menos tenso do tecido que puxam, participando num processo de construção complexo, criam um novo corpo apto a participar numa nova construção entre corpos.

▪ 2.2. Equilíbrio Balanço Ritmo Dança

Ernesto Neto não quer ser levado pelas tendências de sofisticação tecnológica para resolver os seus trabalhos. Ao fazer a apologia do sensorial, pela construção de um trabalho orgânico, Neto cria uma vasta quantidade de potenciais planos de concretização da obra. Em relação ao dinamismo que esta escolha implica E. Neto refere:

«O corpo é um organismo, estruturalmente ele funciona, como toda a natureza, a partir de relações orgânicas, a relação das células, de seus receptores e das proteínas. Isto é, a nossa comunicação química, falando para o leigo, funciona através de uma relação chave-fechadura, sendo a proteína a chave e o receptor celular a fechadura. Esta relação formal macho-fêmea, porém, não se comporta exactamente desta forma. A maneira mais conveniente de explicar isso é dizer que, na nossa estrutura orgânica e mental, a comunicação se manifesta de alguma forma como num estado de dança.»⁴⁶

Ou seja, o corpo humano, um corpo vivo (como o corpo da obra) encontra equilíbrio e estabilidade na inconstância dos fenómenos, no balancear constante entre as múltiplas projecções da realidade e as construções que vão constituindo a sua individualidade. Este processo constitui-se como um jogo ou uma dança de ritmos variados e complexos. Da realidade são lançados ritmos, fragmentos de um ritmo total que um indivíduo sistematiza segundo o seu intrínseco plano de construções. O percurso infinito das escolhas dos ritmos define a dança da vida.

Uma das características que define um sistema vivo é a implicação de movimento – quer se trate de movimentos micro ou macroscópicos. Não se pode conceber o cosmos como um objecto terminado, sem crescimento ou degeneração. Segundo Edgar Morin, simultaneamente, num processo de construção e desconstrução a vida cria estruturas complexas *auto-eco-organizadoras* que produzem autonomia.⁴⁷ As Naves de E. Neto são corpos vivos e a eles subjaz o mesmo princípio. Neste sentido, assistimos nas obras

⁴⁶ Hatje Cantz Verlag – **Seduções**. Zurich: Daros Latinamerica AG, 2006, p.121.

⁴⁷ Edgar Morin – **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1991, p.18.

de Neto a ritmos que lhe atribuem um carácter dançante. O espectador experimentará dançar os ritmos que a obra de Neto propõe.

Numa reflexão sobre o movimento na arte, nomeadamente através do conceito de arte cinética, Frank Popper aponta duas acepções para o conceito sugeridas nos anos 60:

«No sentido restrito do termo, trata-se de conjuntos a três dimensões (máquinas ou mobiles) e de estruturas lumino-cinéticas a duas ou três dimensões, que associam a luz ao movimento. Num sentido mais abrangente, ao contrário, considerar-se-iam igualmente cinéticas as obras que implicassem um movimento virtual, ou seja que produzissem no espectador uma impressão tátil ou óptica de movimento e que provocassem portanto um comportamento de participação “cinético”.»⁴⁸

A partir destas duas acepções que acabam por ser ambas de carácter generalizante – por não definirem em concreto nenhum tipo de movimento físico ou virtual – poderemos incluir os movimentos físicos e mentais das Naves de E. Neto dentro de uma noção de teor cinético. Digamos que os elementos plásticos que Neto utiliza nas suas obras, (para além de tecidos elásticos, especiarias, cordas, etc.) são os mesmos elementos que mantêm a nossa integridade física e mental e que se constituem por pequenos e distintos ritmos cinéticos naturais da vida. Assim terá considerado Gabo no Manifesto Realista em 1920 (lembra F. Popper⁴⁹) na primeira aparição do termo relacionado com aspectos plásticos: recusavam os elementos plásticos estáticos da arte egípcia e defendiam a implementação de ritmos cinéticos como elementos plásticos, fiéis à nossa percepção do tempo real.

O tempo da arte passou a ser o tempo da vida, o tempo do aqui e agora, o presente. A obra é realizada pelo artista num tempo que é passado, no entanto, o presente da obra em exposição nunca chega a ser passado. O presente da obra está em constante renovação. A arte associada à vida ou a vida associada à arte define, sob pontos de vista distintos, no que diz respeito à

⁴⁸ Frank Popper – *Le déclin de l'objet. Art_Action_Participation 1*. Paris: Éditions du Chêne, 1975, p.9.

⁴⁹ *Idem*, p.9.

forma como se vê ou vive a própria vida, a variedade e a insegura concepção da arte na actualidade.

São os movimentos que não somos capazes de discriminar que nos impossibilitam a compreensão das formas artísticas actuais. Num tipo de movimento intencional como mexer um braço ou uma perna há consciência e podemos identificar o movimento, mas em movimentos também físicos mas menos visíveis e conscientes (e que por sua vez compõem os anteriores tipos de movimentos apontados) – como respirar, como os movimentos do coração, do sangue a correr, a constituição e a degeneração de células – não temos forma de identificar em tempo real e pelo nosso corpo todo o tipo de ritmos que habitam o corpo humano. Temos consciência que um dado movimento pode ser composto por uma série de ritmos imperceptíveis, e que poderão ganhar forma, ou que lhe podem ser atribuídas formas, conforme as estratégias adoptadas por quem acompanha o movimento.

Relacionamo-nos com o mundo num jogo articulado de movimentos, a partir do nosso corpo. Neste sentido não é possível considerarmos que o mundo continua “vivo” se o entendermos como automatismo, como máquina que não responde às solicitações de cada indivíduo. A resposta do mundo como máquina, ao corpo automatizado, não se constituiria senão como sistema robotizado constitutivamente ritmado por sequências regulares infinitas.

Os movimentos do corpo acontecem em tempo real, e na relação com os ritmos anacrónicos das obras gera-se um equilíbrio balanceante. Por isso é que no encontro entre os corpos da obra e do espectador há dança. O corpo implica movimentos, o corpo no interior de uma Nave implica o movimento dançado de procura de equilíbrio dos ritmos, das forças e tensões no interior vivo da obra; a dança por sua vez segrega um espaço do corpo suportado pelos ritmos inconstantes que o transformam e ao mesmo tempo mantêm seguro e inalterado. Esta dança visível e invisível feita no interior da obra, a partir do interior do corpo do espectador, expõe a essência dos movimentos dançados. O espaço do corpo feito pela dança revela a textura e a

complexidade, no movimento entre o interior e o exterior, do envolvimento entre elementos vivos e orgânicos.

As próprias Naves de Ernesto Neto são dança – permita-se a metáfora. José Gil explora e ajuda a explicar esta questão:

«De facto, o espaço do corpo resulta de uma espécie de secreção ou reversão (cujo processo teremos de precisar) do espaço interior do corpo em direcção ao exterior. Reversão que transforma o espaço objectivo proporcionando-lhe uma textura próxima da do espaço interno.»⁵⁰

Ou seja, as *Naves* de E. Neto, enquanto espaço do corpo, tornam o espaço do corpo dançante visível, palpável. É possível, neste sentido, afirmar que é anulado o espaço objectivo comum onde o espectador se deslocaria como objecto sem corpo, e é criado o espaço enquanto prolongamento natural dos movimentos do corpo. A relação que se estabelece entre o interior e o exterior do corpo do espectador, bem como com o interior e exterior da obra define uma totalidade, define a existência de um só corpo dançante.

⁵⁰ José Gil – **Movimento total. O corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001, p.59

▪ Conclusão

Deixar que as vidas dos seres humanos sejam completamente influenciadas por mecanismos estranhos e adversos ao funcionamento do seu próprio corpo castra em demasiados pontos de vista a possibilidade de nutrir o crescimento natural do corpo. Deixaremos de reflectir sobre o que sentimos numa dada situação se se continuar a recorrer às máquinas para procurar respostas. Esta questão deve ser colocada no plano mais amplo de possibilidades que implica. Ou seja, o recurso à tecnologia para a execução de tarefas que o corpo não é capaz de realizar amplifica as potencialidades do corpo, permitindo ir mais longe do que é humanamente possível; no entanto, recorrer a máquinas, quando é possível concretizar as tarefas directamente com o corpo, começa a criar limitações, a viciar e a tornar mais difícil o funcionamento do corpo de forma independente. Genericamente, deveremos prestar mais atenção às necessidades do corpo e respeitá-las. O envolvimento do corpo nas tarefas (quer sejam de recurso a máquinas ou não) permite concretizá-las de forma mais adaptada. Não deveremos deixar que sejam as máquinas (ou os pensamentos mecanizados) que se adaptem e “dominem” o nosso corpo. Tomando como exemplo o domínio da condução de um veículo: só excedendo os limites da pele, esticando-a até aos limites do veículo conduzido, é que chegaremos realmente a conduzir a máquina. Os objectos e os espaços tornam-se espaços e objectos do corpo.

Impregnamos a realidade com extensões do nosso corpo: neste sentido, a realidade reflecte o nosso próprio corpo e inversamente o nosso corpo também reflecte a realidade; reflectimos a realidade, o corpo dos outros e das outras coisas e somos reflectidos por eles.

Tudo se reflecte no corpo e tem início nele. Antes da elaboração mais rigorosa e científica de um estudo está o corpo. Antes de se aceitar a verdade absoluta de um dado fenómeno teórico, aceita-se a verdade empírica, o que de forma mais imediata nos “toca na pele”. O corpo é a porta para a consciencialização da complexidade dos fenómenos vivos que se articulam com a vida do corpo. Entre o corpo e o mundo há uma relação de interdependência: o corpo

expande-se e multiplica-se ao penetrar o mundo, o mundo (que é vivo) por sua vez, alimenta-se das complexidades que se cruzam no contacto entre corpos. Esta articulação de organismos vivos define a elementaridade da vida.

As propostas de Ernesto Neto não deixam de ser uma forma de tentar alertar para a necessidade de se viver pela simplicidade dos sentidos; de nos apaixonarmos pela vida no que diz respeito ao que de mais complexo ela pode remeter.

O espectador, enquanto indivíduo, na relação quotidiana com os objectos, os espaços, ou com outros indivíduos, necessita de estabilizar, ou encontrar uma forma de adaptar os ritmos novos à reserva de ritmos que o identificam. Neste sentido é importante lembrar que a primeira articulação de ritmos far-se-á entre os ritmos que movimentam o corpo do espectador, e os ritmos que perceberá do movimento dos objectos.

Essencialmente pretende-se reforçar a ideia de que o espectador, antes de qualquer concepção mais rebuscada em relação ao que lhe pode ser apontado como indivíduo, é um ser humano com necessidades físicas básicas. Antes da elaboração de um perfil psicológico ideal, ou de esquemas comportamentais a para atribuir ao espectador, dever-se-á reflectir sobre a sua mais elementar condição enquanto corpo.

A complexificação das estruturas do corpo acontece num movimento dançado entre o que é extensão do corpo do espectador na obra e a extensão da obra no corpo do espectador (que acaba por ser o seu próprio corpo reflectido). Apesar de se ter tido como premissa a delimitação aparente do espectador enquanto corpo e da obra enquanto objecto, não deixou de ser unicamente para criar pontos de referência que se sabia virem a estar relacionados. Ou seja, foi feita a identificação dos dois principais elementos de uma relação. Sabe-se porém que, pelo tipo de relação estudada, os dois elementos constituem-se como um só corpo. É neste sentido que é possível considerá-los formações, porque enquanto formas, estariam definidos de certa maneira por

um conjunto restrito de características determináveis, mas enquanto formações definem-se pelo que é indeterminável.

O corpo é então considerado *metafenómeno*, enquanto criador e receptor de energias, enquanto carne, enquanto virtualidade, enquanto porta que se abre e fecha ao mundo, enquanto complexidade determinável unicamente pelo facto de implicar instabilidade, adversidades, desequilíbrios, enquanto trama elástica, enquanto estrutura flexível.

Algumas obras, enquanto corpo e subentendendo a relação com o corpo do espectador, permitem que haja continuidade no que diz respeito ao fluxo de energias que percorrem os corpos. No entanto, na maioria dos casos, numa exposição onde a maior relevância é dada às regras de funcionamento do museu, vemos ser colocadas sucessivas barreiras ao desenvolvimento ritmado dos corpos energéticos. Não há compatibilidade entre os ritmos dos corpos vivos e dos “corpos” mecanizados.

▪Bibliografia

ABRAM, David – **A magia do sensível**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas – **Relational aesthetics**. Paris: Les Presses Du Réel, 2002.

DUFRENNE, Mikel – **Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'objet esthétique**. Paris : Presses Universitaires de France, 1967.

FALK, John; DIERKING, Lynn – **Learning from museums. Visitor experiences and the making of meaning**. AltaMira Press, 2000.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel – **Esculturas delgadas**, in Centro Galego de Arte Contemporânea – Ernesto Neto. O corpo nu tempo. 2001.

FRIED, Michael – **Art and objecthood** (1939), in Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger (eds.) – Art in Theory – 1648 – 1815 – an anthology of changing ideas. Blackwell Publishers, 2000, p. 822 – 834.

GIL, José – **A imagem nua e as pequenas percepções**. Lisboa:Relógio D'Água, 2005.

GIL, José – **Movimento total. O corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

HASEGAWA, Yuko – **New places of contemplation**. Parkett n°78, 2006.

HERKENHOFF, Paulo – **Globiobabel nudelioname landmoonaiia. Um beco sem saída! Porosidade**, in Hatje Cantz Verlag – Seduções. Zurich: Daros Latinamerica AG, 2006.

JIMÉNEZ, José – **O cosmos na pele**, *in* Centro Galego de Arte Contemporânea – Ernesto Neto. O corpo nu tempo. 2001.

MORIN, Edgar – **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

PEDROSA, Adriano – **Esculturas íntimas**, *in* Centro Galego de Arte Contemporânea – Ernesto Neto. O corpo nu tempo. 2001.

PEREIRA, Cecília – **A fragilidade do mundo**, *in* Centro Galego de Arte Contemporânea – Ernesto Neto. O corpo nu tempo. 2001. (Entrevista a Ernesto Neto)

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo – **O plano da imagem**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

PONTY, M. Merleau – **Phénoménologie de la perception**. Éditions Gallimard, 1945.

POPPER, Frank – **Le déclin de l'object. Art_Action_Participation 1**. Paris: Éditions du Chêne, 1975.

TUAN, Yi-Fu – **Space and place. The perspective of experience**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

VERLAG, Hatje Cantz – **Seduções**. Zurich: Daros Latinamerica AG, 2006.

Sítios na Internet:

http://www.paris-art.com/lieu_detail-2415.html

<http://www.we-make-money-not-art.com/archives/008098.php>

<http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/bra/e-neto.htm>

<http://www.cmoa.org/international/html/art/neto.htm>

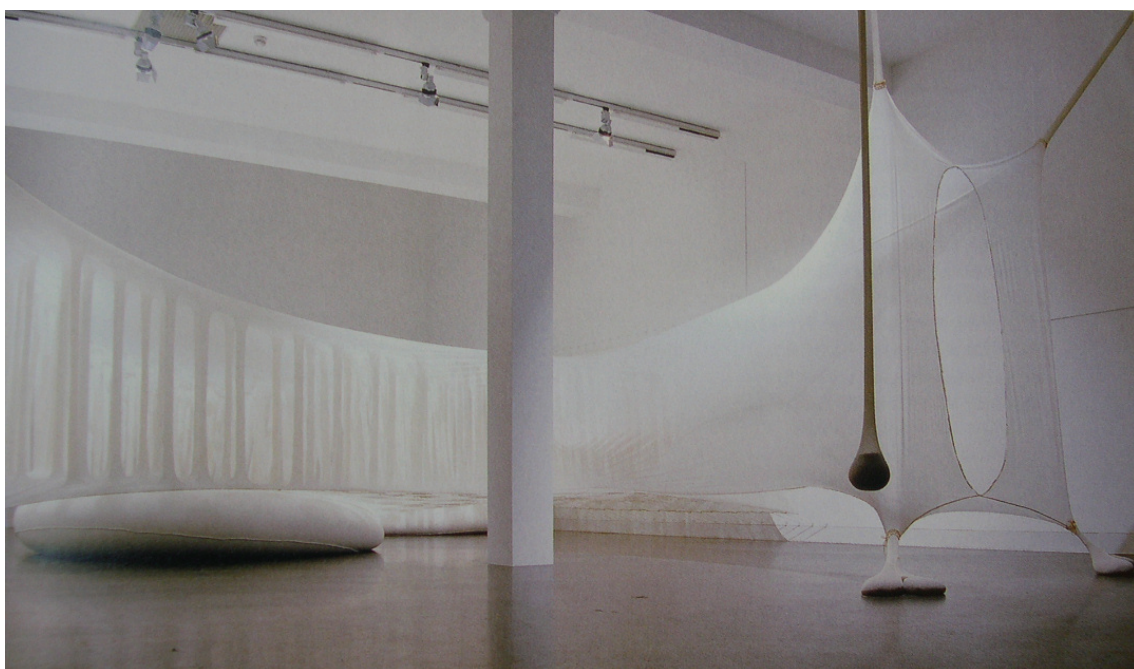
ANEXOS

Fig. 1



THE MALMÖ EXPERIENCE, 2006, mixed media, dimensões variáveis, vista da instalação.

Fig.2 (3 Imagens)



GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAIA, 2000, tule de licra, bolas de esferovite, areia, 118x325x968, vista da instalação.

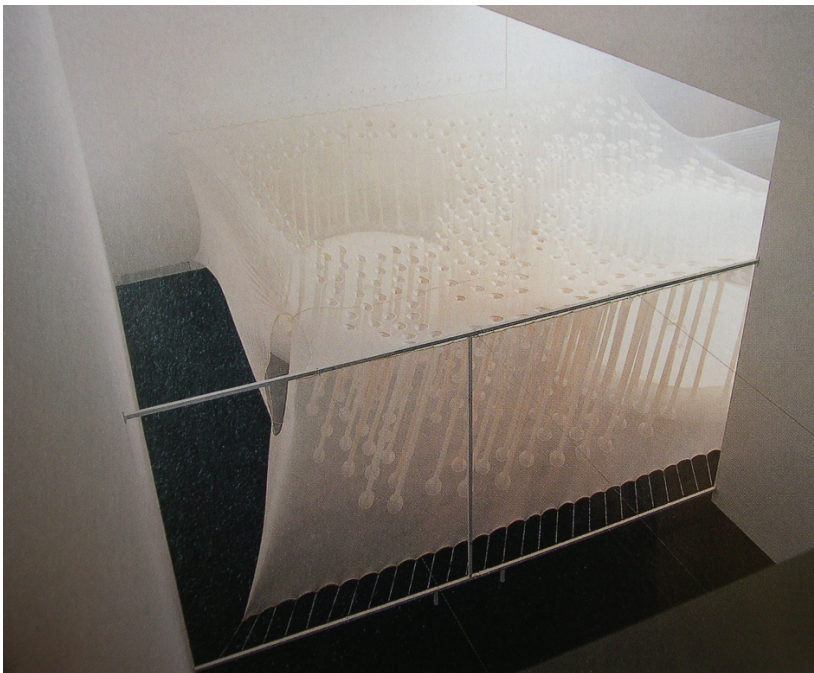


BODY SPACE NAVE MIND, 2004, elastano, tule de elastano, poliamida, espuma de poliuretano, bolas de polipropileno, contas de vidro, bolas de borracha sintéticas, tubos de alumínio e arroz, 520 x 1400 x 1400 cm, vista da instalação.



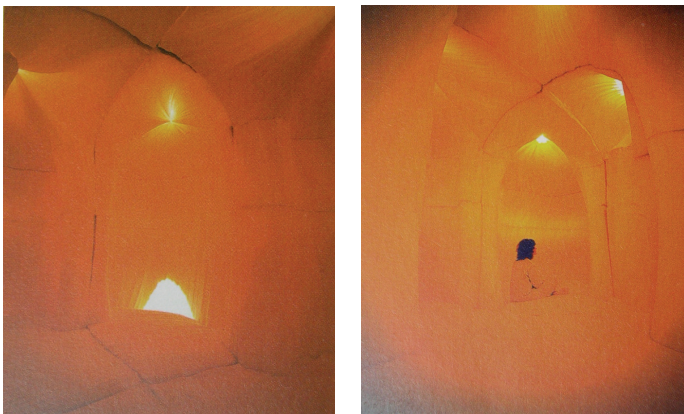
NAV LIA MIR CLAR, 2004, elastano, meias de poliamida, contas de vidro pretas, ervas e areia seca, 350 x 775 x 675 cm, vista da instalação.

Fig.3



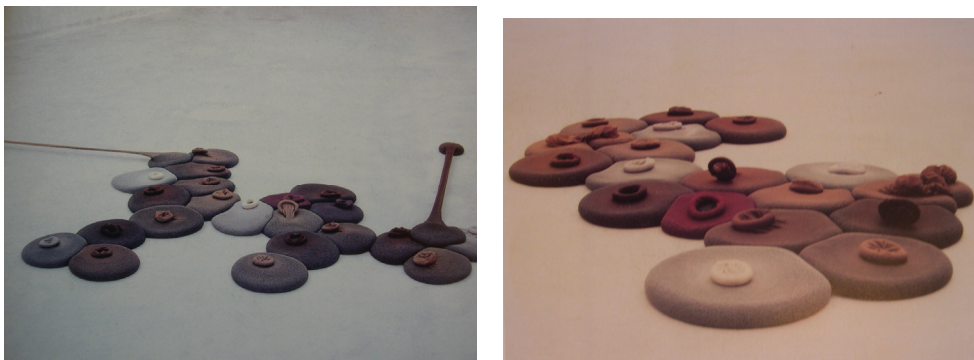
GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAIA, 2002

Fig.4



THE HOUSE, 2003, espuma de poliuretano branca, 109x139x210, vista interior.

Fig.5



COLONY, 1989, grupo de partículas, dimensões variáveis.



DOUBLE, 1988, 2 partículas, dimensões variáveis.

Fig.6



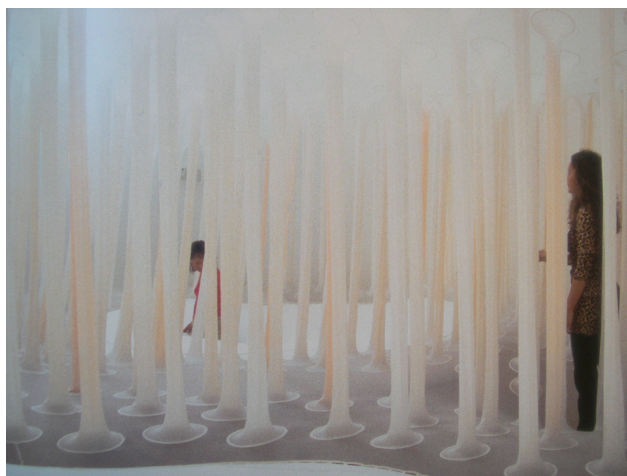
COPULONIA, 1989, 69 partículas, vista da instalação.

Fig.7



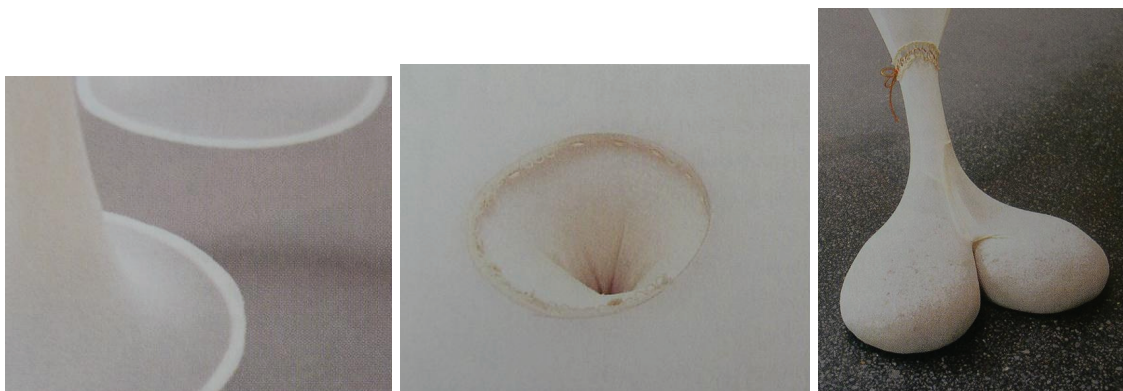
BODY SPACE NAVE MIND, 2004.

Fig.7



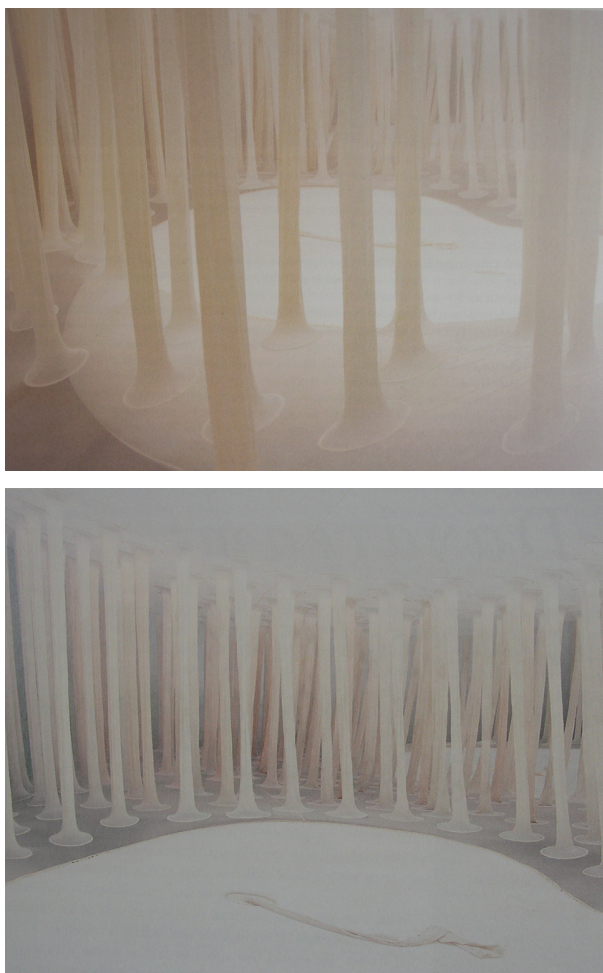
GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAIA, 2002.

Fig.8



GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAIA, 2002, pormenores.

Fig.9



GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAIA, 2002, interior.